BIBLIOTHECA SCRIPTORUM GRAECORUM
ET ROMANORUM MEXICANA

OBRAS COMPLETAS DE ARISTOTELES

POETICA

Universidad Nacional Autónoma de México
1 9 4 5

OBRAS COMPLETAS DE ARISTOTELES

POETICA

Versión directa, introducción y notas

por el

Dr. Juan David García Bacca

Profesor de Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México

Universidad Nacional Autónoma de México

1 9 4 6

BIBLIOTHECA SCRIPTORUM GRAECORUM
ET ROMANORUM MEXICANA

ARISTOTELES

OBRAS COMPLETAS

Universidad Nacional Autónoma de México
1 9 4 6

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana

VOLUMENES PUBLICADOS

PLATÓN: *El Banquete. Ion.*
PLATÓN: *Eutifrón. Apología. Critón.*
PLATÓN: *Hipias Mayor, Fedro.*
SALUSTIO: *Conjuración de Catilina.*
SALUSTIO: *Yugurta. Historias. Cartas a César.*
SÉNECA: *Tratados Morales,* I.
EUCLIDES: *Elementos de Geometría.*
VARRÓN: *De las cosas del campo.*

EN PRENSA

SÉNECA: *Tratados Morales,* II.
XENOFONTE: *El Banquete, Memorables y Apología.*

"Vos exemplaria graeca
nocturna versate manu, versate diurna."

(Horacio, *Ars poetica.*)

"Ni de día ni de noche se os caigan de las manos los modelos griegos", decía Horacio en su *Arte poética*; y el modelo griego de reflexión filosófica sobre las obras literarias es precisamente la *Poética* de Aristóteles.

No se nos va, pues, a caer de las manos ni en una ni en muchas páginas, que llenen de repensadas lecturas días y noches.

I

Plan de la obra aristotélica

1. La primera y fundamental advertencia tiene que ser, sin duda alguna, decir, y darlo por dicho ya mil veces, que la *Poética* es la impresión que las obras literarias *griegas* hicieron en la mente de un filósofo. Con la agravante de que se trata de un filósofo creador de su propio sistema filosófico. De consiguiente: tanto el punto de vista, como los criterios, y, por tanto, las conclusiones generales se resentirán de las ventajas e inconvenientes de tal punto de vista, y en especial de la limitación y es-

tructura peculiares al sistema filosófico de Aristóteles, en que no caben las audacias filosóficas de Platón, ni ninguna de aquellas bellezas, de estilo *sublime*, que trascienden de tragedias griegas primitivas como el *Prometeo encadenado* de Esquilo.

Si, para servirme de una comparación sólo inteligible en nuestros días, preguntara: supongamos que cada sistema filosófico sea como un especial grupo de radiaciones —un grupo, el visible, que va desde el rojo al violeta; otro, el de la radiografía—, ¿no corresponderá parecidamente a cada sistema filosófico una fotografía especial de aspectos que en otro no aparecerán? Si, por ejemplo, al sistema aristotélico correspondiera cual grupo propio de radiaciones el espectro visible, podría sacarnos una fotografía de ciertos aspectos de las cosas, una fotografía ordinaria, sin especiales aparatos, y sin ofrecernos ciertas profundidades de las cosas; y si al sistema kantiano correspondiera el grupo de rayos Roentgen podría descubrirnos interioridades de los objetos, proporcionándonos una radiografía de ellos, de sus huesos, de sus entrañas.

Pues bien: tal es la proporción, expresada metafóricamente, entre el poder descubridor de la estética kantiana y el de la estética aristotélica.

La *Poética* de Aristóteles es una fotografía hecha con rayos de rojo a violeta, con rayos visibles, del espectro ordinario; y en tal fotografía sólo aparece de las obras literarias lo que tal grupo de rayos permiten. Los demás aspectos, profundos, temerosos, sublimes, de las obras de arte, aun de las griegas, no aparecen ni pueden aparecer, empleando el sistema de rayos de que se sirve Aristóteles.

Por esto los lectores modernos, aun sin estar familiarizados con estéticas tan sutiles como la kantiana,

por simple instinto de la época hallarán muchas partes de la *Poética elementales, secas, esquemáticas*. Y es que el sistema aristotélico, como sistema de rayos mentales, no da para más. Y no hay, en justicia, que pedirle más.

2. Pero toda limitación trae consigo, cuando proviene de un punto de vista bien fijo, una *definición*, que es su contrapartida positiva. Y por esto la limitación positiva del punto de vista aristotélico aporta un conjunto de *definiciones*, o lo que de definible tengan ciertas especies literarias — como tragedia, epopeya . . .

Y ¿cuánto es lo *definible* encerrado en lo literario? Y aunque en lo literario haya algo de definible, algunos aspectos y componentes lógicos, ¿son ellos los primarios y característicos?

Aristóteles no se planteó ni por un momento estas cuestiones acerca de los límites de su método filosófico sobre materia tan sutil como la literaria. Sino que, como veremos, comenzó con el plan clásico en su filosofía: *"qué es"* la *Poética*, pregunta parecida a la que se hace respecto de cualquier ser: *qué es* el hombre, *qué es* el dos, *qué es* la circunferencia . . . La *Poética* es, por tanto, una como ontología regional que investiga el *ser* de lo poético y de sus obras, naturalmente bajo la hipótesis de que lo poético tiene *ser*, y que descubrir su ser, su *qué es*, es poner de manifiesto lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad.

La *Poética* de Aristóteles está construída, por tanto, como ontología, como estudio del *ser* de las obras poéticas.

Y no es preciso añadir que, como intento, resulta perfectamente admisible, mientras no se prejuzgue si el resultado final podrá ser nulo, es decir: que lo poético

no tenga *ser*, o, cuando menos, que lo que de ser tenga lo poético no constituya su núcleo.

Y sigue Aristóteles en su primer párrafo (1447 a) proponiendo como programa de la *Poética* investigar las *especies*, la peculiar virtud de cada una, su trama o entramado, etc. Plan propiamente ontológico, que igual pudiera servir, y que de parecida manera emplea Aristóteles, para investigar el ser de lo físico y el ser de lo psíquico.

De todos modos un filósofo no puede, en cuanto tal, proponerse otro plan ni método de estudiar las obras poéticas. Y es imprescindible no perder de vista la necesidad que obligaba a Aristóteles a enfocar la cuestión desde tal punto de vista.

3. El plan de la *Poética* es, por tanto, un plan *ontológico*. Pero además es un plan ontológico para seres *naturales*.

Toda la filosofía griega, como ya es del dominio común, está impregnada de un hylozoísmo o animismo más o menos sutil y disimulado, operante siempre; es el resto de mentalidad primitiva que en el heleno quedaba. Pues bien: el hylozoísmo, en cuanto dirección implícita de una mentalidad, se reconoce en la cualidad de *modelos* de que disfrutan los vivientes, y en especial los animales. *Animal* resulta, en este caso, no solamente un ser especial confinado en un rincón de los seres, sino ser de *contextura modélica* que servirá para explicar la constitución de otros, al parecer no animales. Y así dice Aristóteles (1450 b 35) que la tragedia, y, en general, todo lo bello compuesto o complejo, es como un *animal viviente* (ζῷον), como animal *superior*, cuyas partes han de tener un determinado orden y una proporcionada

magnitud. Su esqueleto es la *trama*, intriga o argumento; y habrá que rellenarlo con otros elementos como elocución, episodios, reconocimientos, que hagan de carne de tal animal literario.

Lo mismo había sostenido explícitamente Platón respecto de todo discurso: *"Es menester que todo discurso esté compuesto a manera de animal, con un cierto cuerpo que sea el suyo, de modo que no esté sin pies ni cabeza, sino que tenga medio y extremidades, todos convenientes entre sí y con el todo"*; δεῖν πάντα λόγον ὥσπερ ζῷον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὑτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.

(*Fedro*, 264 C.)

Podemos, pues, añadir, sin bajar a detalles, que se irán descubriendo poco a poco en sus respectivos lugares, que:

el plan de la Poética es un plan hylozoísta. La obra poética es una cierta manera de animal.

II

La Poética como arte y como técnica

1. En el libro primero de los *Metafísicos* (980, A. sqq.) señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento *sensible* (αἴσθησις), pasa por el *experimental* o empírico (ἐμπειρία), sigue ascendiendo por el *técnico*, llega al conocimiento *científico* (ἐπιστήμη) para terminar con la *sabiduría* (σοφία).

Y en cada tipo de conocimiento los actos se eslabonan de una manera peculiar, que va desde los tipos de unión por asociación casual, pasiva, propio del conocimiento en estado *sensible*, pasando por el tipo de unión característico del estadio empírico del conocimiento, que es unión por *reglas, recetas, preceptos*, subiendo al tipo de unión propio de la *técnica*, del que vamos a hablar inmediatamente, para llegar al tipo de conexión *científica* que es por principios, causas y elementos, y finalizar con el tipo especial de unión original de la *sabiduría*, que es por principios supremos y por causas supremas, no por elementos, y dentro del orden de las causas por la conexión de las causas eficiente y final, que la material y su correlativa la formal no dan sino conocimientos científicos, no del orden de la sabiduría.

¿Cuál es el tipo de unión que presta la técnica y que se descubre en el conocimiento técnico?

No es posible determinarlo sin distinguir previamente y con toda finura dos significaciones que Aristóteles mantiene vinculadas en la unidad de la palabra τέχνη: *técnica* y *arte*.

Técnica significa una ordenación especial de actos y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por una *razón* o *logos*, sino por un fin del orden de los fines de *utilidad*. Así la *técnica* del arquitecto consiste en ordenar una serie de materiales, trabajarlos con una serie de actos, dirigidos —serie de actos y conjunto de materiales—, no por una *razón* o *logos*, por una serie de principios teóricos o ideas puras, sino por un fin o un bien que haga de fin a conseguir, y tal fin ha de ser precisamente en la técnica un fin de *utilidad*, o como decimos modernamente, un *valor* de utilidad. Vgr. el valor de una casa para resguardarse del frío y calor, el valor de comodidad, de intimidad, de ostentación social . . . Y tales *valores* —comodidad, defensa, ostentación . . .— son los que determinan los materiales a emplear, el orden de su colocación, el plano del arquitecto, el número y especie de los actos o acciones de operarios y calculadores . . . Orden que no tiene parecido alguno con el orden de los materiales que uno emplea, o se siente forzado a emplear, en una demostración matemática, en la construcción de una teoría geométrica o sistema de acciones, en cuya estructura no entra jamás un *fin* o *valor* que dirija el orden y la selección de materiales y actos.

La técnica no está, pues, dirigida por *ideas*, sino por valores o fines de utilidad. Si en ella se emplean ideas —fórmulas matemáticas, principios geométricos,

datos de la física . . .—, todo ello hace de *medios* para conseguir tal fin y realizar tal valor de utilidad.

Por su parte: el *arte* incluye, parecidamente, un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un *orden especial*, no por ideas, sino por un valor del tipo de *belleza*.

Que cuando un pintor se propone hacer un cuadro toma los materiales y dispone sus actos —desde mezclar los colores hasta ponerlos en el lienzo— guiándose no por la *idea* de ser natural, ni por la *idea* de ser visible, ni por ninguna otra de las ciencias físicas o matemáticas, sino por un valor a realizar: a saber, el de *belleza*. Y este valor impone, es claro, un orden distinto y obliga a una selección especial de materiales, diversos de los actos y orden que se emplearían para un trabajo *técnico*, guiado por el valor de utilidad, en sus diversas formas: comodidad, economía, lujo, rendimiento.

En general: si distinguimos entre *fin* e *idea*, entre *valor* que haga de fin de acciones prácticas e *ideas* que hagan de guía de actos especulativos, habrá que entender por *técnica*, en el sentido amplísimo de la palabra, todo conjunto de actos sobre cualquiera material que estén ordenados por un fin o valor; y por *ciencia*, en sentido amplio de la palabra, todo conjunto de actos guiados por ideas y sus naturales conexiones.

Y es claro que los valores o fines distintos imponen un orden original, radicalmente diverso del que señalan las ideas, y cuya organización heterogénea salta a la vista cuando se pretende comparar una casa, un cuadro, un teorema matemático; una máquina, una sinfonía, la teoría física relativista.

Y en virtud de que tanto *técnica* como *arte* convienen fundamentalmente en imponer un orden regido por

fines o valores —sean de utilidad, de expresión individual, de belleza . . .—, el griego clásico designó todo ello con una sola palabra, τέχνη, que equivale, pues, eminentemente a nuestros términos *técnica* y *arte* juntos.

Pero no sólo por estos motivos la unidad del término estaba justificada, sino por otros dos cuando menos:

1. Para el heleno clásico el *valor* supremo, que hacía de fin de todas sus acciones, era la καλοκἀγαθία, la *bondad-bella-de-ver*, es decir: un valor complejo percibido unitariamente y compuesto de *belleza* y *bondad*, exteriores, objeto deleitoso de contemplación para la sociedad, para la *Polis*.

Por este motivo dirá Aristóteles (*Poética*, cap. 2; 1448 A) que la imitación poética (μίμησις) está guiada por el imperativo de imitar a los esforzados-y-buenos (σπουδαῖος, que ambas cosas significa esta palabra) y evitar la imitación de los viles-y-malos (φαῦλος, palabra que junta entrambas significaciones), de modo que el *valor poético* va vinculado a lo *moral*, la belleza a la bondad. Por este motivo los actos característicos de cada virtud han de estar sometidos no solamente al orden especial que cada virtud impone a los actos específicos de ella —que unos actos y con un orden nos obliga a hacer la justicia y otros completamente diversos la amistad, unos el amor a la patria y otros el amor a la mujer . . .—, sino al imperativo de la belleza — con sus componentes de *grandeza* y *orden* (μέγεθος, τάξις; Cf. *Poética*, 1450 b), que sólo por la confluencia de ambos imperativos y simultánea realización de ellos el acto resultará *bueno-y-bello* de ver, de ostentarse ante la Polis.

En virtud de esta fusión entre valor moral y valor estético, entre bien y belleza, la imitación —que, como veremos, es la acción característica y original del *poeta*—

tiene que imitar *caracteres*, *ἦθος*, palabra que, una vez más, significa unitariamente *temperamento* y *moralidad*, un componente anímico (temperamento) y otro moral (moralidad, positiva o negativa, virtud o vicio). Y exigirá Aristóteles que los caracteres imitados por la obra peculiar del poeta sean *buenos* (*χρηστός*, *Poética*, 1454 a, 15 sq.).

No es posible, por tanto, una arte poética sin una arte moral, ni una técnica poética independiente de una técnica moral.

La inseparabilidad, pues, entre *valores morales* —en toda la amplitud de la palabra, que comprenda valores sociales, económicos, políticos, virtudes . . .— y *valores estéticos* hace que no pueda distinguir el heleno clásico entre técnica y arte, asignando a la técnica la función de ordenar cosas y actos por valores de cualquier orden menos de estético, y al arte el de ordenarlos por valores estéticos.

2. Pero los motivos de la indistinción entre técnica y arte no paran aquí. Para Aristóteles, altavoz fidelísimo en esto de la mentalidad clásica griega, la técnica ocupa un lugar medio dentro de una escala de tipos de *conocimiento*, que va desde el conocimiento sensible, por el meramente empírico, pasa por el *técnico*, asciende al científico y culmina en el conocimiento por sabiduría.

El orden impuesto por las *ideas* —peculiar a la ciencia y a la sabiduría— es el límite y meta a que debe tender el orden impuesto por la *técnica*; y a la técnica debe encaminarse la experiencia. El orden impuesto por los *valores*, morales o estéticos, debe ordenarse una vez más según el orden de las ideas. No sin motivo vital intimísimo dirá toda la filosofía griega que la Sabiduría

es la suprema de las virtudes. Y sostendrá que el malo lo es fundamentalmente por ignorante.

Técnica y arte se unifican porque todos —conocimiento sensitivo, empírico, técnico— convergen necesariamente hacia la Ciencia y la Sabiduría, y convergen tanto más cuanto más cerca estén de Ciencia y Sabiduría; caso de la técnica.

Y, en virtud de esta convergencia y casi contacto entre *técnica* y *ciencia,* la *Poética* de Aristóteles tenderá a una explicación *racional* del fenómeno poético.

El plan de la Poética es un plan ontológico, en el sentido de que no solamente estudia el ser de lo poético, sino en el más concreto de que el logos o tipo de explicación que de él da se hace por ideas, no por valores o fines.

3. Colocándonos en nuestro punto de vista moderno se puede afirmar con pleno y concreto sentido que a toda *arte* corresponde una *técnica* que hace de fundamento material suyo, pues le prepara la materia según ciertas fórmulas o reglas para que pueda hacer de lugar de aparición del fenómeno estrictamente artístico. En efecto: el *arte* musical tiene que ir precedido de un estudio y dominio de la *técnica* musical —instrumental, vocal . . .—, y el *arte* pictórico presupone dominio sobre la *técnica* pictórica — conocimientos sobre colores, preparación, leyes visuales . . . Podrá ser que el aprendizaje *técnico* se haga en algunos casi por instinto o intuición genial, sin necesidad alguna de academias o escuelas, pero, aun así, siempre se requiere un dominio sobre la *técnica,* preliminar a las faenas estrictamente artísticas. Y no es raro que el demasiado dominio de la técnica conduzca a la esterilidad artística: al *academicismo.* Impecable, co-

rrecto, preciso: son valores de dominio *técnico* que, exagerados, matan de raíz los valores artísticos.

Podemos definir la *técnica* diciendo: *técnica* es el sistema de actos —fórmulas, recetas, reglas . . .— para preparar el material propio de una *arte*. O como decía la escolástica: *recta ratio factibilium: fórmulas de fabricación*.

Hasta qué límite y grado sea menester, para llegar a grande artista, dominar la técnica, es asunto que no pertenece a la *Introducción* presente. Es claro, con todo, que se requiere para ser artista un mínimo de técnica, y que el máximo de técnica es un peligro para lo artístico.

Ahora bien: lo técnico, estrictamente tomado, se presta mejor que lo artístico a ser examinado por la razón, pues incluye fórmulas, recetas, normas, expresables en *proposiciones*; puede recopilarse en tratados, en sistemas de preceptos, hasta en "*teorías*"; dar origen a *escuelas*, a tipos de composición — como sonata, sinfonía . . .

En cambio: lo estrictamente *artístico*, lo imprevisible según las leyes *naturales* del material, y lo incalculable según las reglas mismas de la *técnica*, no se presta a tratamiento racional alguno.

Y como la *Poética* de Aristóteles está dirigida secretamente por el racionalismo griego, de ahí que trate fundamentalmente de la *técnica* poética y no del *arte* poético.

Es claro, pues, que la unidad del término griego τέχνη se debe, por nuevo motivo, a que de los dos componentes nuestros, perfectamente separados por la evolución histórica: técnica y arte, domina el *técnico*.

La *Poética* de Aristóteles habría, pues, de ser llamada *Técnica poética*. Y en efecto: casi no incluye más que estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos, escarmientos a tenor de

los preceptos, problemas y dificultades técnicas, objeciones racionales . . .

De la *Poética* de Aristóteles a esas *Retóricas* y *Preceptivas* literarias al uso —llenas de reglas, preceptos, avisos, prohibiciones, figuras clasificadas—, no hay sino un paso.

Veremos en sus lugares respectivos de qué tremendas limitaciones sufre la *Poética* de Aristóteles por ser más que *arte* poética *técnica* poética.

Pero dejemos bien sentado este su carácter predominante de *técnica*.

III

La operación propia y característica de la Poética, en cuanto técnica

Precisamente porque la *Poética* de Aristóteles nos ofrece en forma de proposiciones lo que de *técnica* había encerrado en las obras poéticas, más o menos artísticas de la Grecia clásica, es posible seguir el hilo conductor de las ideas que constituyen el esqueleto de esta obra de Aristóteles.

En los libros sobre *Física* contrapone Aristóteles dos tipos de seres: 1, los que proceden de la *naturaleza* (φύσει), y 2, los que se originan de la *técnica* (τέχνῃ); y enumera entre los primeros a los vivientes, y entre los segundos a cosas artificiales en cuanto tales, como un lecho, un vestido. (Cf. *Fis.* B, 192 b.)

Es claro que las obras de arte pertenecen a este segundo tipo, que no nacen poemas, ni epopeyas, ni tragedias como nacen árboles u hombres.

Para colocar, pues, exactamente en su lugar dentro del sistema de Aristóteles a su *Poética* es preciso tener bien fija la mirada en los seres que para él representaban el tipo *primario* de realidad, pues, solamente respecto de ella, las cosas artificiales serán productos *artificiales*, o, en algunos casos, *artísticos*.

La escala: *natural, artificial, artístico* va a guiar nuestras consideraciones.

1. *Ser natural.* Según Aristóteles, una cosa será ser natural cuando *"tenga en sí misma el principio de movimiento", "sea ella misma causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento"*, y *"posea como innato un cierto ímpetu o impulso de transformarse"*.

τὰ φύσει ὄντα πὰντα φαίνεται ἔχοντα ἐν ἑαυτοῖς ἀρχὴν κινήσεως καὶ στάσεως . . . ; ὁρμήν ἔχει μεταβολῆς ἔμφυτον; ἀρχή τινὸς ναὶ αἰτία τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἠρεμεῖν . . .

Y Aristóteles recarga la definición de *naturaleza* con toda clase de partículas y aspectos que indiquen intimidad, origen intrínseco de movimiento, propiedad, arranque espontáneo interior, cese intrínseco, que por eso dice: *"naturaleza es principio de algo y causa de moverse y detenerse, y es principio y causa de todo ello en aquel en quien primariamente se halle como principio intrínseco, y lo es por sí misma y no por accidente"*. (*Ibid.* 192 b, 20 sq.)

Claro que no todo lo de todas las cosas del mundo en que nos hallamos es *natural*; pero en toda cosa *natural* se da siempre un principio y causa intrínsecos de que procede un cierto cambio (μεταβολή) o movimiento (κίνησις); y procede de sí, sin causa externa, y se origina espontáneamente, por un ímpetu interior, por arranque espontáneo.

De modo que, apurando las definiciones, una cosa será *natural* cuando tenga intrínsecas las cuatro causas: eficiente, final, material y formal. Y lo será en la medida en que las tenga intrínsecas.

Una *causa material*, como la semilla respecto del árbol, será causa material *natural* cuando la misma causa material tenga en sí misma y por sí misma un cierto principio (ἀρχή) y causa para un cierto movimiento o transformación (μεταβολή, κίνησις), de modo que en virtud de ese ímpetu intrínseco e innato —peculiar a toda cosa *natural*, que lo sea de verdad y no de mentirijillas— pasará del estado de potencia al estado de acto, y tal paso se hará sin causas externas, propiamente tales, por intrínseca transformación, que para algo es causa material *natural*, y no es causa material artificial como el leño respecto de los muebles, como el mármol respecto de la estatua. Que, respecto de las formas de mueble y estatua, ni leño ni mármol sienten un ímpetu intrínseco a darse semejantes formas; y sí lo tienen la semilla respecto del árbol, y la piedra respecto de la superficie de la tierra. (Que el movimiento de caída de los cuerpos se verifica, según Aristóteles, sin causa externa, por sola la naturaleza de los objetos, dejados a sí mismos.)

Y una causa material *natural* se denomina en Aristóteles δύναμις, *poder*; y cuando tal poder se haya desarrollado por sí mismo y haya llegado a plenitud, se denominará causa formal *natural*; y se dice que tal causa material natural está en estado de *acto* (ἐν-έργεια), de modo que, según la genuina doctrina aristotélica —no según su interpretación escolástica, deformada por las necesidades teológicas de admitir un concurso divino universal en todos los órdenes de causa—, la potencia y el acto no son dos seres, complementarios, sino dos *estados* del mismo ser, cuando se trata de un ser natural, y, en especial, de una causa material *natural*.

A su vez: ese mismo intrínseco e innato ímpetu por el que una causa material *natural* pasa del estado de

poder al de acto es un cierto principio y una manera de causa, a saber: *causa eficiente,* de manera que un ser natural es causa eficiente de algunos cambios y movimientos suyos: de los naturales.

Y como el paso del estado de potencia al estado de acto se verifica según y conforme a la naturaleza o esencia de las cosas naturales, toda cosa natural, en cuanto natural, tendrá intrínseca su causa *final,* pues la evolución impuesta por el ímpetu natural sigue los estados y pasos que llevan al estado de *acto,* que es el estado final y al que se ordena el de potencia.

De modo que, en resumen, un ser natural, en cuanto tal, posee intrínsecamente las cuatro causas: eficiente, final, material y formal.

Un ser natural es lo que es de sí mismo, por sí mismo, en sí mismo y para sí mismo.

Ejemplos: todos los vivientes, en cuanto tales. Y de los no vivientes todos aquellos que poseen un movimiento *natural*; como lo son en la teoría antigua, los cuerpos elementales: agua, aire, tierra, fuego, éter. Cada uno tiene su peculiar clase de movimiento, y para moverse según él —hacia arriba, hacia abajo, circularmente . . .— no hace falta ninguna causa externa, sino simplemente que se los deje a su natural.

La física galileana sostendrá parecidamente, siguiendo estas ideas, que hay un movimiento *natural,* a saber: el *inercial* que no necesita causas, que, una vez comenzado, perdura indefinidamente. Y la física moderna admitirá que todo movimiento *geodésico* se hace sin fuerzas, es decir: sin causas eficientes físicas.

2. *Ser artificial.* Un ser *artificial* se caracterizará, dentro del sistema aristotélico, por una cierta desvinculación de las cuatro causas. El que un conjunto de made-

ras llegue a tener la forma de mesa es efecto que no proviene del ímpetu innato o natural de la naturaleza misma de la madera; por tanto, tal efecto requiere una causa aparte y distinta de la causa material y formal, y de los ímpetus o eficiencias naturales de la madera. Nos encontramos en este vulgar caso ante uno de desvinculación de la causa eficiente y su efecto frente a la causa material.

Y la escala de innaturalidad o artificialidad puede admitir muchos grados. El agua tiende a descender naturalmente al nivel más bajo posible y por el camino más breve —ley de mínimo—; su energía se emplea, mientras se la deja a su natural curso, en descender lo más de prisa posible y llegar cuanto antes a la posición de equilibrio máximo, de energía potencial mínima; pero si se la hace pasar, mediante un artilugio o mecanismo, por una rueda, por una turbina, parte de su energía natural se separará en cierta manera de la masa del agua y se empleará —ahora en forma de causa eficiente, de fuerza física— en mover un dispositivo artificial, en producir efectos que no son los que naturalmente produciría el agua dejada a su *curso natural*.

Una vulgar rueda de paletas ha operado una desvinculación de cierta parte de la causalidad eficiente o energía de movimiento del agua en caída y la ha empleado, como fuerza pura y simple, para efectos no naturales.

Una vulgar pila eléctrica opera parecida disociación de la *energía eléctrica*, en estado implícito, casi de fusión con el material de los elementos de la pila; el dispositivo de tal aparato, evidentemente artificial, desvincula una cierta fuerza física o causa eficiente de su causa material o materia natural en que se halla por modo virtual e implícito en estado natural.

Una máquina complicada —por ejemplo, un aparato de radio, una máquina de vapor— es una cosa física

en que todas las causas —material, formal, eficiente y final— se hallan en estado innatural o artificial. Ni la *forma* de la máquina es natural —que ha tenido que ser inventada y no tiene *esencia* sino *plan* o plano—, ni el *material* está en su natural estado, sino que ha sido diversamente trabajado, unido con objetos extraños, remachado, soldado, clavado y unido artificialmente, acoplado con cosas naturalmente separadas y sin conexión, y el orden entre las partes de la máquina no ha sido impuesto según una finalidad natural, cual las partes de un árbol, sino por un valor económico, social, prefijado por necesidades humanas de industria, de comercio, de vida social . . . ; y las *causas eficientes* o fuerzas que mueven tal dispositivo o artefacto no son tampoco naturales en estado natural, sino artificiales, separadas más o menos violentamente de su natural estado de fusión con su propia materia — así corriente eléctrica, energía mecánica transmitida . . .

Máquina, pues, es, desde nuestro punto de vista, un artefacto en que se desvinculan y se emplean desvinculadas las cuatro causas: material, desvinculada de la formal, y material y formal desvinculadas de la eficiente y final, tal como se hallan en su estado natural.

Entre artefactos que desvinculan una sola causa, y artefactos que desvinculan las cuatro, caben evidentemente muchos tipos intermedios de *cosas artificiales*, que no hemos de estudiar aquí.

Pues bien: la significación estricta de la palabra ποιεῖν en griego, en cuanto diversa de δρᾷν, πράττειν, etc., es precisamente la de *producción artificial*. *Poeta* es, por tanto, *artífice*; y toda *obra poética* es, parecidamente, algo *artificial*. Por de pronto es evidente que no nacen poesías o poemas como nacen árboles u hombres.

La artificialidad de la *poesía* consistirá, en una de sus dimensiones, en trabajar según un *plan* no natural ese material natural que se denomina *aire* —o piedras, bronce, papel . . .—, y en hacer trabajar según un *plan*, que no es el natural fisiológico, a ciertos órganos del cuerpo humano.

La poesía, los poemas, el poeta en cuanto tales, son cosas artificiales en grado mayor o menor.

Y partes elementales, *artificiales* siempre, de la poesía serán las que Aristóteles enumera en el capítulo de la *Dicción* o *Elocución*: letra, vocal, semivocal, muda, sílaba, articulación, conjunción, nombre, verbo . . . , etc.

La poesía y los poemas se asientan, pues, necesariamente sobre una base *artificial*, sobre objetos de *técnica*, técnicamente fabricados según un *plan*, invención del hombre, y no según las esencias o naturalezas de las cosas.

Aristóteles estudiará esta base técnica o artificial de la *Poética* en el capítulo 1, señalando ritmo, armonía y palabra como elementos *artificiales*, de invención humana, en que pueden aparecerse unos fenómenos peculiarísimos que serán los *entes artísticos*, innaturales en segunda potencia al menos, fundamentados inmediatamente sobre lo artificial, remotamente sobre lo natural; en el cap. 2, señalará como objetos propios de la reproducción imitativa del Poeta las acciones de los *buenos* y de los *malos*, es decir: las acciones *morales*, cosas que, evidentemente, no nacen en el hombre según *esencia* y por natural necesidad —que en este caso no fueran morales—, sino según un *plan* prefijado por ciertos valores, fines, normas, que el hombre, en cuanto ser *sobre*-natural se ha fijado para libertarse de la naturaleza y vencerla, desvinculando en provecho propio ciertas causas naturales. Y en el cap. 3 señalará *maneras* de reproducir las

cosas naturales sin someterse a las maneras con que naturalmente se producen. Por ejemplo, reproducir *narrando* lo que pasó no en forma narrativa sino efectiva; presentar los hombres como *actores, gerentes* y *empresarios* de una acción o gesta, cuando, en la realidad, ni intentaron ser tales, sino que les sucedió tal cosa revuelta y enmarañada con mil otras, sin darle ellos la importancia y resalte que el poeta les da —que así de la energía del agua al caer indiferentemente saca el técnico fuerza mecánica o eléctrica explícita y directamente aprovechable—, o reproducen los actos de una persona en *otra* —así en el teatro los actores representan las acciones de Edipo, de Prometeo, de Orestes, de Ifigenia . . . sin ser ellos personalmente, naturalmente, tales personas . . . Todo ello entra, evidentemente, en el dominio de lo artificial; y sin un conjunto bien determinado de *técnicas* no fuera posible obra alguna poética, y en general: sin lo artificial no es posible lo artístico, que esto se asienta inmediatamente sobre aquello.

Cuando, pues, en el cap. 4 habla Aristóteles de los *orígenes* de la *poesía*, y dice que son dos y los dos *naturales* (φυσικαί), hay que notar lo siguiente:

1. Por *poesía* ha de entenderse no precisa o exclusivamente las producciones en materia o sobre cañamazo de palabras —sobre aire diversamente modulado y elaborado—, sino toda producción artística — de estatuaria, pintura . . .

2. Que habla de *causas naturales* (αἰτίαι φυσικαί) — a saber, de la tendencia humana a imitar o reproducir imitativamente (μιμεῖσθαι), complacencia en la contemplación de lo imitado o reproducido, placer humano de *aprender* (μανθάνειν). Pero comencemos notando, entre

otros puntos, que habla de la naturaleza del hombre en cuanto distinto de los demás animales, τούτῳ διαφέρουσιν τῶν ἄλλων ζῴων; es decir: en cuanto ser *no natural*, superior a las directivas anatómicas y fisiológicas, separado de todos los demás seres naturales por su diferencia específica; y tan separado que la racionalidad, raíz de sus diferencias y distinciones, está integrada de dos elementos: del entendimiento *agente* (νοῦς ποιητικός), que mejor traduciríamos, según lo dicho, por entendimiento *poético*, entendimiento-artífice, y el entendimiento *pasivo*. El entendimiento poético o artífice opera una desvinculación en el natural complejo de las causas material y formal, porque separa, por las abstracciones, la *forma*, y le da el estado de *idea* (εἶδος); separa, pues, de cierta manera causa material y formal, siendo, por tanto, las ideas en cuanto tales, invenciones y productos *artificiales* del hombre. De ahí que el entendimiento productor de tales efectos se llame entendimiento *poético*; y es lástima que en los tiempos en que tales ideas aristotélicas se aclimataron en nuestras lenguas hayan sido tan prosaicos sus traductores que no hayan vertido literalmente, y con más exactitud, la frase νοῦς ποιητικός por entendimiento poético en vez de la descolorida y falsificadora de *agente*. El entendimiento fundamental es, pues, *actor* o *poeta*. Y por él se distingue y diferencia el hombre de todos los demás seres naturales. Así que al decir Aristóteles que las causas de la poesía son naturales hay que entenderlo "*cum grano salis*", porque si bien es verdad que en un cierto sentido el hombre es *naturalmente* inteligente y racional, por esta naturalidad de *segunda* potencia se eleva sobre la naturalidad de *primera* potencia de las cosas simplemente naturales.

El hombre en cuanto *animal* —por su género próximo—, es ciertamente ser natural, como los demás animales y en su mismo grado; pero por su diferencia específica: racional, inteligente, es ser sobrenatural, transcendente como decimos ahora, o *poeta* y *actor*, en términos de Aristóteles.

3. Las operaciones de imitar (μιμεῖσθαι), aprender, deleites específicos originados de imitar y aprender son, en rigor, operaciones artificiales, invenciones innaturales del hombre en cuanto por su diferencia es cosa no natural, transcendente.

Y en este mismo pasaje —1448 b 5— deja caer Aristóteles una palabra que pudiera darnos la clave de su pensamiento: σύμφυτον, innato, casi *injertado*. E innato y natural no son, ni de lejos, lo mismo. No cabe aquí meterse sutilmente a distinguirlos, pero las metáforas de injertado, sembrado, inoculado, ínsito nos dan de por sí a entender que cabe un cierto *parasitismo*, una vida a expensas y en la despensa de otra vida, inferior o superior —recuérdese la teoría teológica de la gracia santificante—, y que tal vez la vida intelectual del hombre se asemeje más a una vida que vive parásita de otra inferior —género animal—, o a germen de vida superior que va chupando la vida inferior y terminará por reabsorberla y trocarla de especie, lo que no pasa a un órgano natural de una vida unitaria entitativamente, como parece serlo la de los animales puros y simples.

Pero, en fin, estas cuestiones rebasan el plan de la *Poética*.

Así, pues, como una vulgar pila eléctrica pone en estado libre, en forma de corriente, la electricidad que en los elementos se hallaba implicada y fundida con su na-

tural material, de parecida manera la acción de *imitar* (μίμησις) opera una cierta desvinculación en las cosas naturales y nos deja sueltos y como subsistentes en sí —lejos, bien lejos del material natural en que suelen naturalmente producirse— acciones, hechos, caracteres y otros objetos de fabricación artificial y artística que serán los objetos propios y los productos peculiares de la *Poética*.

Antes, con todo, de estudiar la operación *imitar* como causa especialísima de las obras *artísticas* en cuanto tales, y en cuanto productos superiores y fundamentados sobre los *artificiales*, es preciso que redondeemos el concepto de *artificial* para delimitar así exactamente los dominios de la *técnica*, y de su operación propia que es la de *reproducir*, frente a los del *arte* y su operación peculiar que es la *imitación*.

En los objetos artificiales se da, ciertamente, una desvinculación o aislamiento antinatural de alguna o varias de las cuatro causas, pero las que intervienen lo hacen siempre con operaciones *reales*, haciendo cada uno lo que es. Así, aunque una máquina sea una cosa artificial en que las operaciones peculiares de ella —convertir las ondas en sonido, convertir la energía calorífica en mecánica . . .— no provengan de la esencia y contextura misma de sus partes, como en los seres naturales, con todo las acciones que produce son reales, y las fuerzas que en los entes artificiales actúan son bien reales y producen efectos reales. La corriente eléctrica que procede de una pila da sacudidas, mueve agujas, produce luz, a pesar de que la pila es una cosa *artificial*; y las ondas electromagnéticas captadas por un ente tan artificial como es un aparato de radio no se espantan de su artificialidad sino que producen los mismos reales efectos que si fuera un ente natural. Y el movimiento producido por

la energía calorífica del vapor no deja de producirlo, porque se haya sometido al vapor de agua a las condiciones artificiales de una locomotora.

Y aunque la forma de un cuchillo sea artificial no por eso el acero deja de cortar, y a pesar de que la forma de hélice o tornillo no sea la que la naturaleza da espontáneamente al hierro, ni en estado amorfo ni en ningún otro, sin embargo no por eso deja de quedar bien atornillada la cosa que con tornillos se asegure.

Es decir: en una cosa artificial la artificialidad desvincula ciertamente la conexión natural que entre las cuatro causas rige en los entes naturales, pero no se pierde nada de los efectos *reales* de las causas, aunque se hallen y tengan que obrar en condiciones artificiales.

Por el contrario: en un cuadro está de alguna manera presente el calor de una hoguera pintada, pero tal calor, evidentemente fuera de las condiciones naturales en que el fuego existe, no calienta en modo alguno; y los ojos pintados no ven, ni el árbol pintado crece y vive . . . ; y todo esto sucede no porque las condiciones de un cuadro sean artificiales —que también lo son las de una máquina, y sin embargo las causas naturales, aun en tales condiciones innaturales, obran *realmente* cada una a su manera—, sino por otro motivo radicalmente distinto.

En un cuadro los colores, sacados artificialmente de los lugares o cosas en que naturalmente se producen, continúan siendo visibles; y por este criterio el cuadro, en cuanto visible, es un objeto *artificial*; pero incluye una dimensión de *irrealidad*, porque ninguna de las cosas representadas por los colores, propiamente y realmente visibles, *hace* lo que *es*: ni el lobo se come al cordero, ni los objetos gravitan, ni la luz alumbra y da calor . . .

Digamos, pues, que la medida de lo *artístico* en una obra estará dada por el número de elementos reales cuyos

objetos representados por ellos no hagan efectos reales, los que hicieran de hallarse en un mundo *natural* o en uno *artificial*.

Lo artístico opera, por tanto, una más radical desvinculación óntica que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*, sin ser realmente lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera.

Lo artístico desvincula aparición y realidad, *ser* y *verdad*. Los objetos presentes en un cuadro no *son* en realidad de verdad; pero no por eso dejan de ser bien visibles; y aún más perfiladamente y *característicamente* visibles y recognoscibles que en su mundo natural o artificial.

Parecería, colocados en plan estrictamente ontológico —del ser en cuanto ser—, que la expresión alegre, triste, severa, majestuosa, burlona, religiosa, extática, hipócrita . . . de un rostro humano no pudiera aparecer sino en un hombre *real*, como accidente suyo, es decir: como *ser de ser*. Y sin embargo tales expresiones, accidentes al parecer los más sutiles y dependientes, se aparecen mejor o tan bien en una estatua o en un cuadro como en el rostro humano, a pesar de que en éste se hallan en *su* causa material, formal, eficiente y final propias, y en un cuadro la expresión de un rostro no nace ni del material, ni la hacen la actividad y propiedades reales del material, ni se hace *para* expresar algo de lo real que de base le sirve; la expresión de un rostro está en un cuadro o estatua como accidente sin su sustancia natural, reducido a pura y simple presencia, a fenómeno, a *apariencial*.

Y parecidamente: la tristeza, cuando se produce en plan *natural*, surge en un viviente con alma sensitiva, proviene de determinadas causas reales —fisiológicas o

no — y denota, cual accidente real, algo que al sujeto real le está pasando; es decir: la tristeza real proviene de las cuatro causas reales que rigen en el orden del ser. En cambio: cuando decimos que tal pasaje o tal otro de una sonata de Beethoven expresa la tristeza de una despedida, *"das Lebewohl"*, tal tristeza no lo es de nadie, ni nace en nadie, ni procede cual accidente del material sonoro, ni proviene de ninguna de las propiedades reales de las cuerdas del piano, ni es tristeza que entristezca al instrumento en su realidad, como realmente nos entristece nuestra tristeza, sino que tal tristeza está reducida, por hablar así, a puro apariencial, a tristeza subsistente.

Pero el caso superlativo en este punto lo constituye el medio real que llamamos *aire*. En la palabra pueden *aparecerse* todas las cosas: reales, ideales, materiales, espirituales, vivientes, inanimadas, colores, sonidos, obras de arte, pasiones . . . , sin *hacer* lo que *son* en sí mismas. Y en nuestra palabra, *ser real*, está presente de alguna manera Dios y sus atributos, el alma y sus propiedades, y lo están las obras de arte cuando de ellas hablamos, y los sucesos pasados y aun los futuros, las ciencias y sus teoremas, las pasiones y sus tumultos.

La cantidad de cosas que en la palabra —hablada o escrita— están tan sólo *presentes* sin *hacer* lo que *son* llega a su máximo. Y por este motivo la palabra es el lugar propio para las producciones *artísticas*.

Es claro, además, que esta cualidad de ser lugar sistemático y propio para las *puras apariciones* de las cosas, su poder artístico, se asienta inmediatamente sobre una elaboración *artificial* del sonido, y no sobre lo *natural* en estado natural.

Y ahora podemos resumir en una frase las diferencias entre *artificial*, *artístico* y *natural*.

Natural: es todo lo que procede y es en virtud de las cuatro causas: eficiente, final, material y formal, formando *un* nudo real, implicadas unas con otras, dando una unidad real. Y en este sentido lo natural coincide con el orden *ontológico*, en su acepción clásica. Lo natural tiene *esencia*, prefijada y garantizada por las causas material y formal, o por la formal sola en ciertos seres privilegiados.

Aquí cada cosa *hace* lo que *es*.

Artificial: lo artificial es una modificación de lo natural, en virtud de lo cual se desvinculan las cuatro causas, o algunas de ellas; de modo que la forma del objeto no procede de una causa eficiente que sea *su* causa eficiente, o la materia recibe una forma que no es *su* forma, o el orden de las partes de una cosa no es el que señalaría su esencia sino el que determina el *plan* o *plano* del arquitecto o constructor.

En lo artificial todo lo que interviene *es* realmente, mas no hace u obra según *su* tipo de ser, sino en desconectación con las demás causas del ser en estado natural.

Artístico: pura presencia, apariencial subsistente, en que las cosas parecen ser y no son, ni obran según lo que son.

3. *Ser artístico y operación artística*. Para poder precisar las ideas designemos por la palabra *"reproducción"* todas aquellas acciones que vuelven a producir lo natural en otro plan, es decir: que transforman lo natural en artificial.

Y esta faena *reproductora*, de *re*-creación de lo natural, podrá ir, desde modular el aire que espiramos no según el ritmo de la respiración fisiológica, sino según

ciertas direcciones del mismo al salir de los pulmones —*según hacia donde lo proyectemos*, dice Aristóteles, *Poética*, 1456 b 25 sq.—, hasta construir una máquina que nos dé aisladas fuerzas que en estado natural estaban fundidas con los cuerpos mismos.

Y entendamos por *imitar* aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir: el ser y sus operaciones reales, en ser de *pura presencia*, en acciones indicadas y jamás realizadas ni realizables.

Imitar, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él —que en este plan la mejor imitación fuera por *generación* dentro de la misma especie, por *reproducción biológica*—, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*.

Será, pues, *imitación* toda acción cuyo efecto sea una pura presencialización.

Y así todo conjunto de acciones que presenten un cierto objeto, de manera que no sea ser real y obre realmente, es decir: esté desconectado del mundo natural y artificial, será imitación, aunque, al pie de la letra, no copie a nadie, por ser tal objeto *original* y nunca visto, *original* y nunca oído, como una sinfonía o sonata.

Y el marco, o los silencios inicial y final, tienen esa faena de indicar que lo que dentro de ellos cae está causalmente desligado de todo el universo real — que los hombres representados dentro de un cuadro no forman sociedad real con nosotros, que las casas pintadas no tienen que constar en el catastro y pagar en cuanto tales contribución, ni los campos o mares pintados tienen que entrar en geografía ninguna ni en disputas de fronteras jurídicas . . .

4. *Sentido de mímesis en Aristóteles. Mímesis* significa en Aristóteles conjuntamente *reproducción imitativa,* es decir: una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término *Poético.*

Y en este sentido son igualmente *poetas* los pintores, escultores, músicos y literatos; y Aristóteles aplica su teoría a pintores, a escultores, a músicos . . . aunque se dilate complacientemente en las producciones literarias. (Cf. *Poética,* cap. I, 15, 20; cap. II, 5; cap. VI, 25, donde llama a Zeuxis y Polignoto *poetas.*)

No define Aristóteles explícitamente en parte alguna qué deba entenderse por *mímesis* (μίμησις) y por *poiesis* (ποίησις); pero del contexto puede sacarse con relativa seguridad.

La interpretación propuesta se basa en dos conceptos perfectamente diferenciados en nuestros días: los de *artificial* y *artístico.*

Téngase, por fin, presente que artístico no equivale, ni muchísimo menos, a *bello.* Podrá haber cosas artísticas que no tengan la cualidad de bellas; y no fuera desacertado decir —así en conjunto, y con ligeras reservas— que todo el estilo cubista cae dentro de la categoría de artístico y está casi totalmente privado de la calidad de bello. Pero determinar en concreto qué obras son exclusiva o predominantemente artísticas, y cuáles otras bellas, es asunto que no nos corresponde tratar aquí.

La *Poética* de Aristóteles no es tampoco un tratado sobre la *"belleza literaria"* o sobre las condiciones para que una obra literaria sea bella, sino un tratado sobre las condiciones que hacen posible una obra literaria *artística,* y secundariamente bajo qué condiciones será *técnica,* en el sentido de artificial, de artificios especiales

que se emplean para las obras poéticas, diferentes de los artilugios, artefactos o aparatos que se emplean para obras de carácter técnico, en sentido corriente: para una casa, para una máquina . . .

En nuestra traducción hemos empleado la frase *reproducción imitativa*, reproducción por imitación, imitación y reproducción para verter el doble sentido de la palabra aristotélica, fuera de los casos en que se toma esta palabra en sentido amplio y no estricto.

Que el problema de la *Poética* esté colocado en plan de estudio de los *artificios* técnicos ordenados y eficaces para la presentación *artística* de los objetos, y no para una presentación artística y bella a la vez, se conocerá, entre otros detalles que iremos notando, porque el término mismo de *belleza* sólo aparece una vez a lo largo de lo que de esta obra se nos ha conservado (1450 b 37); y jamás como punto de vista *básico*.

Además: el plan de la *Poética*, tal como lo esboza Aristóteles al comienzo mismo de la obra (1447 a), incluye solamente los aspectos de *qué es* la Poética, sus especies de obras, su peculiar virtud, modo de componer las tramas, argumentos o intrigas, *"si se quiere que la obra poética sea bella"*, καλῶς ἕξειν; y como a lo largo de la obra no se plantea jamás el problema de bajo qué condiciones especiales o suplementarias la obra poética será bella, se sigue que la belleza sobreviene automática y necesariamente si se ponen las condiciones para que una obra sea *artística*. Sólo en nuestros tiempos la filosofía comenzará a distinguir entre arte y belleza, y señalar valores exclusivamente artísticos que no caen dentro de la esfera de lo bello. Pero en Aristóteles y los griegos clásicos *arte* y *belleza* van fundidos, no *belleza* y *técnica*, estrictamente tomada.

La operación *mimesis* incluye, por tanto, desde nuestro punto moderno de vista: 1, operaciones *técnicas*, artificios peculiares; 2, operaciones *artísticas*.

Y vamos a disponer bajo este orden nuestras consideraciones acerca de la *Poética* y su contenido, no sin haber antes dilucidado un tercer punto.

IV

Efectos propios del Arte en cuanto tal

1. La *kátharsis* o *purificación* de los afectos. Dejando para la *Introducción técnica* la historia de las interpretaciones que de esta palabra se han dado, vamos a proponer aquí la que se deduce de ciertas ideas capitales de la filosofía aristotélica.

a) La reproducción imitativa versa, según Aristóteles, primariamente sobre *acciones*. Es decir: se trata, en primer lugar, de crear un clima *artificial* para las acciones, separándolas, de consiguiente, de los sujetos históricos en quienes se produjeron, mezcladas, fundidas con su vida individual, con sus pasiones concretas, con accidentes de lugar y tiempo, con defectos, con inconsciencia . . . La re-creación o presentación artificial consistirá en separar una acción o una gesta de tales contingencias y ofrecerla pura, monda, en su esencia simple y desnuda. Y para desligar una gesta de contingencias tales como la individualidad del sujeto en quien pasó o la hizo, para limpiarla de mil excrecencias importunas y circunstanciales, el medio mejor es que tal acción la haga *otro* sujeto, que no la realice la *persona* individual que la hizo, sino un *personaje*, un individuo despojado de su individua-

lidad y disimulado bajo una máscara. Tal es la faena del teatro: hacer de las cosas una simple *exhibición*. El espectáculo teatral verifica, de consiguiente, una cierta clase de *abstracción*, por la que se prescinde de la individualidad real y de sus accidentes, para dejar suelta, limpia, desnuda una gesta.

La artificialidad del teatro y de los actores, el clima artificial en que se reproduce imitativamente una acción o gesta histórica hace de base inmediata de sus componentes *artísticos*: trama o argumento (μῦθος), episodios, reconocimientos, nudo, desenlace . . .

La reproducción imitativa (μίμησις) *se hace, por tanto, en un ambiente artificial* en cuanto a lugar y personajes: *teatro* y *actores*.

De consiguiente: las reacciones afectivas de los espectadores tendrán que ponerse a tono con tal ambiente de artificialidad, para que ellos sean efectivamente *espectadores*, y no hombres corrientes sumergidos en el ambiente cotidiano, real, causal.

En efecto: así como el marco de un cuadro nos está indicando que el contenido encerrado en él hay que considerarlo como mundo aparte, en total desconectación causal con el mundo real, y los silencios que encierran una pieza musical nos dicen discretamente que la composición sonora a escuchar o que se acaba de escuchar no forma un bloque con los ruidos de la calle y con las tormentas de la naturaleza, sino un mundo sonoro aparte de todo lo *real*, de parecida manera el teatro y sus procedimientos, todos ellos artificiales programáticamente, nos están diciendo que el hombre no puede estar presente en ellos y tomar parte en los mismos en cuanto hombre *real*, corriente, societario, sino que debe comen-

zar por crear en sí esa modificación *artificial* que se llama *espectador* (θεάτης).

Por tanto: los afectos del espectador en cuanto tal tienen que tomar una forma, tono o temple especial, su tantico artificial, para que efecto y causa —afectos y espectáculo— estén a tono, y no suene uno de ellos, la obra teatral, en tono artificial y artístico, y el otro resuene en tono real, entitativo.

Por tanto: *purificación* de los afectos tendrá que significar por de pronto: tono o temple especial, artificial y artístico, remotamente *real*, lejanamente *natural*.

Esta *purificación* de los afectos se impone también a los actores, que no pueden reproducir imitativamente las cosas tal como pasaron, con su crudeza real, con su brutalidad entitativa. Por este motivo dirá Aristóteles que en las tragedias no han de presentarse las cosas o acciones *"con truculencia, ni infundirse miedo mediante espectáculos monstruosos, que no ha de buscar la tragedia el producir toda clase de placeres o afectos, sino los propios"*. (Cf. cap. 14, 1453 b 5-10.)

Es decir: nada ha de pasar *realmente* en el teatro; por tanto, ni las acciones de los actores ni las pasiones o afectos de los espectadores han de sonar en tono real, causal, como si se tratara de un suceso incardinado al orden físico, natural, real, ontológico.

La causalidad o tipo de influjo del espectáculo sobre el espectador, las respuestas de sus afectos a las acciones de los actores no pueden ser reales, si han de ser teatrales y estar a tono con el espectáculo.

b) Además: los actores reproducen imitando acciones de *esforzados*. Comencemos por notar que el término σπουδαῖος junta en griego las dos significaciones de los

nuestros: *esforzado* y *bueno*; y que, según Aristóteles, la base vital para ser bueno éticamente es la de ser *esforzado* (σπουδαῖος). Y aquí mismo veremos que introduce entre los elementos *artísticos* el carácter (ἦθος), que es la modificación *teatral*, espectacular pura, que sufre la base *real ética* —esforzado, noble, decidido . . .—, para poder entrar con propio derecho y a tono en el teatro.

Más en especial: si distinguimos y dividimos en el carácter (ἦθος) una base o estrato fisiológico-real —el temperamento—, y otro estrato ético —la bondad—, diríamos que carácter se compone de temperamento *esforzado* y *rectitud* ética. Y caben dos casos: 1, en que el carácter actúe en el plano real, dentro de la vida individual y social de una persona, carácter enlazado causalmente con la naturaleza y con la sociedad humana mediante las leyes reales sociológicas —y en este caso no nos hallamos en plan teatral ni artístico, sino real y óntico—; 2, en que el carácter actúe en plan teatral, desvinculado del orden causal fisiológico, psíquico, social. Y naturalmente el carácter *ético*, tal como se ofrece y tiene que darse cual espectáculo en el teatro no poseerá los matices de *imperativo* categórico, de mandato inflexible, de causa final, que lleva adjuntos en el estado *real*.

Pues bien: al reproducir imitativamente *acciones de esforzados, gestas de buenos*, las reacciones sentimentales —de afectos sensibles y de sentimientos éticos— no han de ser las mismas, ni en realidad, ni en fuerza, ni en ímpetus causales, que cuando presenciamos dichas acciones en el mundo real, en el trato social.

Sería, pues, falsificar de raíz un espectáculo teatral pretender obtener de él respuestas éticas del mismo tipo que las que hay derecho a esperar ante un ejemplo o escarmiento *real*.

De consiguiente: los sentimientos *éticos* —respeto a las leyes, temor a los dioses, amor a los padres, reverencia a los mayores . . .— tienen que sufrir una *purificación* para que puedan ser incardinados al teatro y, en los propios, el hombre tiene que poner una cierta medida para que reaccionen en plan teatral.

La imitación (μίμησις) *coloca los afectos —y sus causas: las acciones de los actores— fuera del plan real y natural de las acciones y fuera también del plan real de los imperativos éticos.*

De manera que, resumiendo, podríamos decir: *purificar afectos, anímicos y éticos, consiste en colocarlos fuera del orden real y causal.*

c) Pero no basta con esta condición *negativa* para obtener el propio y positivo sentido de la *káthareis* aristotélica. Es preciso añadir la condición de *"término medio"*.

Para proceder en este punto por sus pasos, anotemos los siguientes: 1, término medio no tiene sentido sin extremos. Ahora bien: en la cuestión que nos ocupa, los afectos *extremos* son el terror ante lo tremebundo (φόβος) y la conmiseración ante lo miserable (ἔλεος).

Y en efecto: estos dos afectos forman los extremos en la cadena sentimental *real*, porque el terror ante lo tremebundo se experimenta y surge precisa y particularmente ante los Dioses o lo Divino, las potencias supernaturales, diabólicas, mágicas . . . que pueden disponer de nuestra *vida*, de nuestra íntegra *realidad*, a su talante y según sus ocultos designios, sin defensa posible por nuestra parte.

El *terror*, propiamente tal, constituye, por tanto, el extremo superior de los afectos reales, pues nos coloca

ante el peligro de perder nuestra realidad a manos de las *causas reales supremas* o de la causa real suprema.

El extremo inferior corresponde al afecto de conmiseración ante la miseria. Y nos sobreviene, como dice aquí mismo Aristóteles (1453 a), al caer en cuenta de que por ser *semejantes* al desgraciado nos puede sobrevenir lo que a él le está pasando. Y esta *semejanza* llega a todos los puntos, pues por ser reales y cosas de la naturaleza física nos puede pasar todo lo que pueda pasarle a la piedra, al árbol, a las bestias; además de que, por ser semejantes a los demás hombres, pueden sucedernos todas las desgracias del orden social.

La *semejanza en realidad* constituye el fundamento *real* del afecto ínfimo o extremo inferior, que es el de la *conmiseración*; mientras que nuestra *inferioridad* frente a Dios, a los Dioses y potencias mágicas o sobrenaturales hace de fundamento del otro afecto extremo: el de terror por lo tremebundo. Y entre *Dioses* y *ser natural*, extremos en el orden del ser, está colocada la realidad humana. Y de esta su colocación intermedia surgen los afectos: unos hacia los extremos en cuanto tales, y otros, que, por técnicas convenientes, tenderán a mantenernos alejados de tales extremos para así asegurarnos un dominio sin peligros para nuestra realidad.

Ahora bien: es claro que en *realidad de verdad* no podemos evadirnos de los efectos e influencias de los dos extremos reales en el orden del ser: Dioses y realidad física. Y por ambos podemos echarnos a temblar de pies a cabeza en nuestra realidad. Y aun dicen que tal temor es principio de la sabiduría.

Con una frase de Heidegger diría que los afectos: *temor* ante lo tremebundo y *compasión* ante lo miserable nos descubren que nuestra realidad está, por constitución,

condenada a muerte; es realidad *en trance de muerte* (*Sein zum Tode*).

No interesa aquí si habrá algún medio *real* para evadirnos de la peligrosidad de tales extremos, algo así como una posición de fiel de balanza o línea de equilibrio en que, aun y siendo reales los extremos y sus tirones o atracciones, no tengamos que caer de parte de ninguno de ellos. Que ésta sería cuestión eminentemente ontológica.

En la ética descubre Aristóteles el mismo problema. Cada virtud tiene, como es claro, su contenido propio, su plan de actos específicos —que con unos actos se practica la lealtad y con otros la justicia; que unos son los actos característicos de la humildad y otros los de la valentía . . .—; empero, como la virtud tiene que ser practicada por un *hombre*, es decir: por un ser *intermedio* en la escala de los seres, habrá que practicar las virtudes según un *término medio* que no descentre al hombre, haciéndolo caer hacia el Absoluto, por una práctica desmesurada de la virtud, o hacia el extremo inferior, hacia lo animal puro y simple o hacia lo físico. Y este *término medio* (μέσον) entre exceso (ὑπερβολή) y defecto (ἔλλειψις) hace que la práctica de la virtud sea *humana* y un *bien para el hombre* (ἀνθρώπινον ἀγαθόν).

(Recuérdese que para Platón no existe tal imperativo moral de conservación del hombre, o de término medio; porque todo, todo, tiene que estar convergiendo y ordenándose hacia el Absoluto, en plan de virtudes teologales, como dirá la teología cristiana, hacia una reabsorción en Dios con pérdida de la individualidad y aun del tipo de realidad humana. Si esta tendencia llega o no a realizarse es cosa distinta.)

Y así, siguiendo este plan, señalará Aristóteles para cada virtud los extremos que debe evitar: valentía, entre cobardía y temeridad; magnificencia, entre despilfarro y avaricia, etc.

Pues bien: si las acciones, para que sean *morales* tienen que permanecer y moverse por esa línea de equilibrio entre exceso y defecto, la *reproducción imitativa* de ellas tendrá que estar sometida a parecida norma: caminar por un límite o término medio entre dos extremos.

Y los extremos son ahora aquellos afectos que tocan con los tipos extremos de *realidad*: lo tremebundo y lo miserable, el ser absoluto y el ser físico material; y las reacciones o impresiones realísimas que de sus respectivos contactos nos provienen son el *terror* o temor reverencial, y la conmiseración o compasión.

La reproducción imitativa *trágica*, forma suprema, según Aristóteles, entre las formas literarias, intenta precisamente fijar ese *límite* (περαίνουσα, πέρας) que pasa por en medio de esos dos extremos (διά): terror y conmiseración; y cuando lo consigue, llegando así a liberar a las acciones reales de su gravitación hacia tales extremos, da a los afectos de terror y conmiseración, y a todos los demás en cuanto parecidos a ellos o próximos a ellos, un temple o estado de pureza, su *tono artístico* (κάθαρσις).

De manera que la célebre frase aristotélica: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαὶνουσα τὴν τοιούτων παθημὰτων κάθαρσις no creo deba entenderse, salvo mejor opinión, en el sentido de que precisamente afectos tan *realísimos* y extremosamente eficaces como terror ante lo tremebundo y conmiseración ante lo miserable, sean los que, con su intervención *real*, purifiquen los demás afectos, porque tales afectos extremos muy más purificarían experimentados en actos específicamente religiosos o de culto, éxtasis, trance, mis-

terios, que en una *representación teatral.* Ni se pretenderá que el valor de una tragedia consista y se cifre en el grado de intervención del afecto de terror real ante lo tremebundo. Recuérdese que lo artístico se funda sobre lo artificial, y que, por tanto, terror y conmiseración han de haber experimentado ya de antemano una transformación *artificial* para que puedan entrar en una obra artística. Y parecidamente el afecto de conmiseración —el sentirnos echados en un mundo desconsiderado que a todos los seres trata de igual manera, bastando para ello que sean reales y físicos— no tiene que entrar en ninguna obra de arte, ni como causa ni como efecto, pues tal afecto haría muy mayor efecto en el orden extraartístico, en la vida real.

Es preciso que tanto terror como conmiseración hayan sufrido una artificialización para que puedan entrar en la obra de arte y hacer efectos artísticos, y no religiosos ni de moral societaria.

En sus *Problemas* (873 b 22) se sirve Aristóteles de una frase que pudiera alumbrarnos tal vez lo que aquí intenta decir, a saber: *κουφίσεσθαι πάθους*, "*aligerar las pasiones*". Y se aligera una cosa quitando peso, el peso de lo real; pues bien, la reproducción imitativa, por no ser ni acción directamente real, ni copia servil de lo real, sino acción artística, tendrá que operar ese aligeramiento, soltando el lastre o peso que nos atrae hacia arriba, hacia lo Absoluto, y el que nos tira hacia abajo, hacia la realidad física de que estamos hechos en gran parte de nuestro ser.

Y si Aristóteles hubiera conocido la teoría de la gravitación tal como la sabemos desde Newton, tal vez hubiera dicho metafóricamente que se trata de andar por la superficie y líneas de nivel que hay entre dos astros,

línea y superficie en que se contrapesan las dos atracciones, en que los dos astros son lo Tremebundo y lo Miserable, y la línea de nivel en que sus atracciones reales se contrarrestan y anulan es precisamente el límite o término medio (πέρας, περαίνουσα) inventado por la función estética, por la obra artística.

Pero Aristóteles, hijo de médico y aficionado a cuestiones naturales, transportó de la medicina el término de *purificación*, y por una metáfora lo aplicó a cuestiones de estética pura. Tal sostiene J. Hardy en su magnífica edición de la *Poética* (Edic. Guillaume Budé, 1932), y lo apoya con numerosos testimonios de Aristóteles mismo y de otros autores.

En efecto: la purificación o purgación, en cuanto operación medicinal, consiste en aligerar el cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas, volviendo al organismo, mediante ella, a ese funcionamiento normal en que nada se nota, en que uno se siente ligero, sutil, ágil; y cita entre las cosas que hacen semejantes efectos de purificación o purgación no sólo los "*purgantes*" sino ciertas clases de melodías (Cf. *Política*, libro VIII, 1341 b 32 sqq.), y de ellas dice que *purgan* (κάθαρσις), o sea que *aligeran placenteramente* (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς). Purgación o purificación significa, pues, en sentido directo: *liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada*. Y tales realidades pesadas podrán pertenecer a muchos órdenes —fisiológico, pasional...—; empero siempre purgación o purificación conservará el sentido fundamental de liberarnos del peso de lo que se nos esté haciendo pesado.

Ahora bien: los pesos pesados en el orden total de la realidad son lo *Absoluto*, y lo *natural*; y se nos vuelven pesados cuando los notamos como terroríficos o

tremebundos, como miserables o maléficos. Se requiere, pues, una purgación o purificación que nos libre de ellos, no en cuanto tales, sino en cuanto *pesos pesados*, en cuanto realidades temerosas. Y la obra de arte, mediante las acciones de reproducción imitativa, ha de conseguir y hacer en nosotros tal efecto: aligerarnos, por purgación, del peso indigesto de semejantes pesadísimas realidades.

Y con esto queda señalado en qué consiste el *término medio* a conseguir por las obras de arte: estar por unos momentos viviendo sin experimentar la atracción de la realidad suprema y sin caer atraídos por la realidad de lo contingente. Y tal estar es un peculiar existir en *aligeramiento placentero*.

Por fin: en el lugar citado de la *Política* dice Aristóteles que los cantos *purificatorios* o melodías purgantes proporcionan un "*gozo inofensivo*", mientras que las pasiones reales en plan de hacernos sentir su realidad y la realidad nos descuartizan, destrozan, inquietan y perturban, violentan y violan.

Por esto en la definición de la tragedia (1449 b) he traducido la frase célebre: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαὶνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημὰτον κάθαρσιν, por "*imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los efectos adquieren estado de pureza*", notando que περαὶνουσα concuerda con *mímesis* (μίμησις), que es su sujeto propio aun desde el punto de vista estrictamente gramatical. Y es claro por lo dicho que terror y conmiseración no pueden ellos purificar o purgar a los afectos, pues hicieran lo inverso: cargarlos de su realidad, bien desagradable por cierto, pues de lo Absoluto ofrecen el aspecto de tremebundo, y de lo físico el de contingente o expuesto a toda clase de accidentes, que es

la sustancia de ser miserable. Conmiseración, pues, y terror hacen de extremos; así como en la *Etica* cada virtud está amenazada por dos extremos y tiene que funambular cuidadosamente, *prudentemente*, entre ellos.

Y habla aquí Aristóteles de "*afectos tales*", τῶν τοιούτων παθημάτων; es decir: de los afectos en cuanto participan de lo terrorífico y de lo maléfico, es decir: de los afectos en cuanto delatores del peso de lo real, cada afecto con el peso propio y con sus peculiares maneras de hacerse pesado y hacernos notar su peso. Así: la tristeza, el amor, la ira, la envidia . . . todos los afectos y pasiones pueden hacérsenos más o menos pesados, importunos, molestos, "*reales*". Y de esta sensación de realidad bruta, brutal y en bruto que nos pueden proporcionar los afectos y las pasiones podrá aprovecharse la ontología, la ciencia de ser en cuanto tal; y, por ejemplo, Heidegger dirá que los afectos o sentimientos en cierto temple (*Stimmung*) son precisamente los que nos proporcionan el aspecto de "*que somos*", el de nuestra realidad como *peso* (*Last*) (Cf. *Sein und Zeit*, pág. 134 sqq.), la respuesta impresionante y directa a la cuestión de "*si somos* o *no somos*", a la cuestión de existencia, en términos clásicos. Pero lo que tiene importancia en ontología, por ser ciencia del ser, de "*qué es*" tal o cual ente y de "*si lo es*", no la tiene, y aun es inconveniente en otras actitudes, por ejemplo en la estética o artística, donde se trata precisamente de aligerarnos del *peso* de nuestra *realidad*, de hacer que nos sintamos existir y ser reales sin sernos pesados a nosotros mismos. Y tal efecto, en cierto aspecto antiontológico, es el peculiar del arte y de sus obras, y con él y ellas se consigue quitar a nuestra existencia su temple o tono de *pesada*, de realmente pesada, mediante esa acción que se llama imita-

ción, o más largamente, reproducción imitativa. Y ¡quién sabe si con semejante purgante, con el purgante del arte, se pudiera purificar el alma moderna de ese humor pesado, de ese peso de la existencia, que pesa y vuelve pesada la filosofía heideggeriana! Pero quédese este punto aquí.

Por fin: la frase *"adquirir estado de pureza"* no debe entenderse en sentido moral, pureza como virtud o como valor, pues precisamente el arte ha de tender a purgar y aligerar los afectos morales —la pasión por la justicia, la pasión por la gloria de Dios, la pasión por el deber en general . . .— de ese su peso de realidad, de su importunidad, responsabilidad; hacer que, siquiera por unos momentos, nos dejen en paz. De ahí ese sutil matiz de *amoralismo* —en sentido meramente negativo, no contrario— que lleva en sí toda obra de arte, sobre todo cuando trata de temas de suyo tremebundos y dolientes.

2. *El placer propio de la obra de arte. "No se ha de buscar sacar de la tragedia cualquiera delectación, sino la suya propia. Y puesto que el poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede, es claro que esto precisamente habrá de ser lo que en los actos de la trama se ingiera."* (Cap. 14, 1453 b 10 sq.)

Y Aristóteles habla frecuentemente de *"placer propio o casero"* de cada especie de obra artística. (Cf. cap. 23, 1459 a 20; cap. 26, 1462 b 10 sq.) οἰκεία ἡδονή.

¿En qué consiste, pues, el placer propio de una obra de arte?

a) Notemos en el texto transcrito que si bien es cierto que la primera frase habla explícitamente de la tra-

gedia, la segunda pone un principio general, a saber: "*que el poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede*", τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν; y que la trama de los actos o el argumento habrá de estar hecho de manera que produzca tal placer mediante tales medios.

Es evidente que, según lo dicho, el placer proporcionado por una obra de arte habrá de tener un cierto matiz de *artificialidad*, pues la obra de arte no se hace para disponer de un duplicado exacto de lo real, sino para tenerlo y gozarlo de *otra* manera.

Ahora bien: el estrato o estadio de artificial o técnica es sólo preliminar al estadio artístico; y pudiera uno proporcionarse modos de gozar de un placer *artificialmente*, mediante artificios más o menos sutiles y eficaces. Así Nerón gozó del placer imperial y semidivino de la destrucción de Roma; placer semejante al del Dios del Antiguo Testamento al enviar el diluvio —sentimiento del propio poder y dignidad frente a los inferiores—, *artificialmente*, según un plan preparado y amañado.

Empero, para que un placer no sólo esté en plan diverso y con gusto diverso del *natural*, sino además tenga el *artificial* y, sin detenerse en él, adquiera el gusto o sabor *artístico*, es menester emplear, como dice aquí Aristóteles, dos medios específicos: a.1) la acción o procedimiento de *reproducción imitativa* (μίμησις), tal como queda explicada, y b.1) el *temor y la compasión*, φόβος, ἔλεος, haciendo que el placer *natural* —fuerte en realidad, pesado y lastrado de lo real, bruto a veces, brutal otras, y siempre en bruto— se levigue, destile, purifique y aligere colándolo, tamizándolo, a través de la compasión y el temor y mediante la imitación. Y estas operaciones

de tamización actúan en este orden: "*de conmiseración y temor mediante imitación*". Expliquémoslo, como consecuencia de lo dicho anteriormente.

b) El poeta ha de ser *creador* (ποιητής) de nuevos deleites, en el sentido de deleites *naturales* gozados *artísticamente*, puesto que, por desgracia, no puede ser creador, en el sentido de inventor íntegro de deleites, sacándolos de la nada —que entre los griegos ni se sospechó eso "de creación de la nada"—; no le quedan, pues, más recursos que transformar el *modo* o *calidad* —no la cualidad, la especie— de los deleites, pasiones, afectos . . . Para gozar o sentir lo natural en cuanto natural no es preciso salirse, sino al revés, entrarse en lo natural; la modificación que el poeta *clásico* —y de éste tratamos— introduce en lo natural consiste y se cifra en quitar a lo natural su fuerza brutal y en bruto de realidad *pesada*, insistente, importuna; y para conseguir este primer efecto de dejar el vino sin heces, lo real sin pesadez, se emplea ese tamiz que son los afectos de *terror* y *conmiseración*, tomados no en su natural estado —que entonces fuera agravar y apesadumbrar las cosas con el peso tremebundo de lo Absoluto o el peso desagradable de lo contingente—, sino en estado de purificación mediante la imitación. De manera que la operación poética de reproducción imitativa comienza por colar y purificar los afectos más reales, y que ponen realidad en todos los demás a medida y proporción de su participación en ellos — que son los de conmiseración y terror, y, una vez levigados y aligerados éstos, lo quedarán todos los demás si por ellos pasan, es decir: si se los tamiza en punto a realidad absoluta (componente de terror que incluyan) y realidad contingente (componente de miseria que encierren).

El proceso de destilación poética: terror y compasión tamizados mediante imitación poética, todos los afectos tamizados mediante terror y conmiseración previamente tamizados ya, deja al fin un deleite, pasión o afecto natural cualquiera en plan artístico y con el gusto propio de la obra de arte, del tipo de reproducción imitativa — reproducción trágica, reproducción épica . . .

Y este sabor a *término medio* en punto a realidad es el que, según Aristóteles, debe adquirir toda obra de arte por ser tal.

En cambio Platón nos recuerda, con una cierta complacencia no disimulada en el *Ión*, y explícitamente declarada en la *República*, que el valor propio y la función auténtica del arte ha de ser la contraria: elevar al grado supremo la sensación de realidad incluída en el afecto *"terror ante lo tremebundo"*, y comunicar a todos los afectos esa carga de realidad absoluta, para que así graviten sin remedio y aceleradamente en dirección hacia la Idea de Bien, hacia el Absoluto.

En efecto —y lo dejo aquí en forma de alusión—, nos cuenta Platón en el diálogo *Ión* que el rapsoda Ión confesaba orgulloso: *"que con mis propios ojos veo a veces cómo se levantan de la gradería, cómo gritan, con qué terribles miradas me miran, cómo se conmueven a mis palabras"* (535 E), es decir: sus recitales, de Homero sobre todo, degeneraban en tumulto. Y Platón no critica estos efectos, tiende más bien a exagerarlos por *sublimación*, haciendo caer en cuenta a Ión que son efecto de endiosamiento (ἔνθεος), de posesión por las Musas, de magnetismo divino. (*Ibid.*, 533 D - 536 D.)

Y en la *República* (595 sqq.) critica a los poetas porque su *imitación*, la acción por la que crean sus obras

de arte, resulte y se quede confinada en ser *imitación de apariencias* (φαντάσματα. Cf. *ibid.*, 598 B), no de la realidad de verdad (ἀλήθεια) y menos de la *Realidad de Verdad*, de la *Idea de Bien*, centro realísimo de la verdadera vida en la Ciudad ideal, *"que no es de este mundo"*. (*Rep.*, libro IX, 592 B.)

Todos los seres se hallan, según Platón, *impelidos* (ὁρμή) y en *ascensión* (ἐπίβασις) hacia lo Absoluto, hacia el Unico ser con seguridad (ἀνυπόθητος); y este centramiento en la Realidad absoluta hace que no lo tengan en sí mismos. De consiguiente, tanto seres, como virtudes, como obras de arte, todo tendrá que estar sometido a esta condición de convergencia en lo Transcendente; y, por tanto, una imitación de lo que es ya de suyo imitación (μιμήματα), imagen (εἰκών), sombra (σκιά) de lo Absoluto será desviación del orden absoluto, pérdida de ser, sin ganancia de ninguna clase.

La medida de la belleza la da, de consiguiente, la cantidad de realidad absoluta que en cada cosa se pueda poner: *la carga de Absoluto*. Aquí el terror ante lo Tremebundo no sólo no purga la realidad, sino que la recarga, y sólo la purga o purifica del tipo inferior de realidad, que más que realidad es sombra de la única y auténtica: la Idea de Bien.

Por el contrario: en Aristóteles todo el orbe de los seres no converge en el Absoluto —que cuando más hace falta como primer motor del universo físico, en cuanto que el universo no es íntegramente un ser natural, que si lo fuera no hiciera Dios falta alguna—; la ética, como se dijo, está trazada en plan humano, centrada en el *bien humano*, en el término medio; y, de

consiguiente, su estética exigirá que se purifique y purgue lo real de todo exceso y defecto, de pretensiones desorbitadas, de terrores y temblores.

Pero las cosas no terminan aquí.

V

La Poesía como término medio entre Filosofía e Historia

En el Capítulo 9 de la *Poética* se halla una de las más famosas sentencias de Aristóteles acerca de las relaciones entre Poesía, Filosofía e Historia.

"*No es oficio del poeta*", dice Aristóteles (1451 a 35; 1451 b 10), "*el contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad.*" "*Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario, de lo singular.*"

Para interpretar correctamente este pasaje fundamental en la teoría aristotélica, notemos por su orden los puntos siguientes:

1. *La poesía ocupa el término medio entre filosofía e historia.*

Ya hemos visto, y es sobrado conocido, que la teoría del término medio es característica en la filosofía entera de Aristóteles; e igual se aplica y decide en lógica —con la teoría silogística centrada en el "*término medio*"— que en ética, donde "*in medio consistit virtus*"

—"la virtud está en el medio"—; y acabamos de ver que la purgación o purificación estética de los afectos consiste en colocarlos en un *término medio en punto a realidad*, punto alejado por igual de la Realidad absoluta y tremefaciente y de la realidad contingente, causa de nuestras cotidianas miserias y de las de nuestros semejantes.

Pero en la sentencia últimamente citada Aristóteles plantea el problema general de las relaciones entre Poesía, Filosofía e Historia, y vamos a ver que su opinión está parecidamente guiada por la norma del término medio.

1.1) *Primer término medio: lo fáctico, lo optativo, lo necesario.*

Puestos en plan y punto de vista de la *realidad* o existencia las cosas, en general, pueden ser reales o bien por manera de simple *hecho, de facto*, o por manera *de necesidad*. Y esta disyunción es metafísicamente perfecta y cerrada, pues equivale a la de ser contingente y ser necesario. Así que desde el punto de vista estrictamente metafísico no hay término medio alguno entre *realidad de hecho* y *realidad por necesidad*.

Y la poesía no pretende hallarlo bajo tal punto de vista, pues precisamente intenta evadirse de lo real y sus tipos, no por intromisión o invención de otro tipo de realidad, sino por simple *evasión*. Ahora bien: desde siempre, y no digamos sólo desde Heidegger, los afectos y sentimientos han tenido el privilegio de descubrirnos el aspecto de realidad de las cosas y de nosotros mismos, y descubrirlo en su brutal realidad, y en el grado de dureza correspondiente. Los afectos nos descubren y señalan el *"que es"* de las cosas, mientras que las ideas, conceptos, definiciones nos declararían sus *"qué es"*, sus esencias.

Los afectos, pasiones, sentimientos . . . , colocados en plan *natural* servirían para la faena ontológica estricta de descubrirnos si una realidad es o de *simple hecho* —extremo inferior— o *de derecho y necesidad* — extremo superior. Y es claro que en tal plan no entran en la estética sino como extremos a evitar, cosa que quedó ya largamente declarada.

Empero, cuando los afectos se libertan de esos *"terribles vínculos del ser, en la bellamente circular cárcel de la Verdad siempre preso"*, como decía Parménides (Cf. *Poema ontológico*, traducc. del autor, Edic. Univ. Nac. de México, 1942, pág. 14), descubren un original tipo de trato con la realidad que es el *optativo*, el de *"ojalá"*, el de los paraísos de hadas. Y ese peculiar *deseo*, que no es de lo real presente ni de lo necesariamente realizado o realizable, sino de lo que nos gustaría, de lo que optaría cada afecto de dejarle a él la faena de hacerse *su* universo —que un mundo peculiar deseara para sí el amor; otro, el odio; otro, la pereza . . .—, constituye una manera de *término medio*, de orden estético, por el que nos evadimos de la disyunción sin término medio entre *realidad fáctica* y *realidad necesaria*.

Y como la imitación poética debe guiar puntualmente por ese término medio que va sorteando lo Tremebundo (realidad necesaria) y lo Miserable (realidad fáctica), nos viene a decir aquí Aristóteles que los afectos puestos a desear, οἷα γένοιτο, o cambiar la *cualidad* (οἷα) de lo real, nos colocan en el término medio de trato con lo real, en el comportamiento o actitud *estética pura*, frente a la realidad y sus tipos.

Ahora bien: la *Historia* se ocupa de lo real *de hecho*, de exponer las cosas tal como pasaron y como le pasan

a lo más contingente que es el individuo, la cosa suelta (ἕκαστον), expósito entitativo a todas las miserias; extremo real a evitar estéticamente. Y por su parte, y por carta de más, la *Filosofía* tiende a descubrirnos y tratarse con las cosas eternas, inmutables, necesarias —o como decía solemnemente Platón: *"filósofos son los capaces de estar en contacto con lo eterno, lo idéntico, lo inmodificable"*, φιλόσοφοι οἱ τοῦ ἀεί κατὰ ταὐτά ὡσαύτως ἔχοντος δυνάμενοι ἐφάπτεσθαι (*República*, libro VI, 484 B)—; entre estos dos extremos entitativos, y sus correspondientes conocimientos y tratos, la estética, la *Poética*, ha inventado otro, que, sin meterse a discutir la disyunción filosófica, se evade de ella, y mediante tal evasiva se coloca en un término medio, donde los afectos recobran o adquieren *estado de pureza*. Tal término medio —ametafísico, ahistórico— se llama "interpretación y vivencia *optativa* del universo".

El poeta es, pues, en cierto sentido, *"varón de deseos"*. Y es, sea dicho sin intención de injuriar a nadie, el que nos ha creado paraísos más deseables.

Se corresponde, pues, perfectamente esta afirmación aristotélica acerca de la posición intermedia de la *Poética* entre la Historia y la Filosofía con la de que la tragedia, *modelo* de producciones poéticas, ha de procurar guiar los afectos por una línea de equilibrio, equidistante de lo Tremebundo y de lo Miserable, haciendo así que los afectos se purguen de terror y de compasión *reales*.

1.2) *Segundo término medio: verosímil, como término medio entre verdad y falsedad.*

De nuevo: la disyunción entre verdad y falsedad no admite término medio alguno si nos colocamos en plan estrictamente filosófico. Pero como la *Poética* se ha pro-

puesto programáticamente evadirse, sin discutir, de lo entitativo y sus órdenes y ordenanzas, por esto inventó la verosimilitud, εἰκός, que, si, en cuanto palabra, parece decir o expresar *"semejanza"* con lo *"verdadero"*, en su original significado pretende otra cosa que expresó Aristóteles de insuperable manera al decir: προαιρεῖσθαι δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα, *"es preferible imposible verosímil a posible increíble"* (cap. 24, 1460 a 25-30); de manera que las nociones de imposible y posible, tomadas en su estricto sentido filosófico, y tal como se descubren y persuaden a la razón (λόγος), no bastan ni se ajustan a las exigencias de un sentimiento libertado por la imitación poética de toda sujeción a lo real en cuanto tal. Y así puede suceder que lo posible convenza a la razón, y resulte increíble para el sentimiento, y que, por el contrario, algunas cosas parezcan imposibles al entendimiento y que, con todo, resulten creíbles a ciertos afectos. Esta disyunción y separación entre *posible-imposible, creíble-increíble* —de modo que, contra las racionales exigencias, no vayan necesariamente unidos posible y creíble, imposible e increíble—, son las que aprovecha el sentimiento, puesto en plan de evadirse de lo real y de lo racional, para hacerse con un término medio, o dominio neutral frente a ontología, metafísica, lógica, ciencias . . .

Lo verosímil se define, por tanto, en relación a los sentimientos purificados estéticamente, purgados de terror y conmiseración, es decir: libertados del peso de lo real.

1.3) *Tercer término medio estético: lo maravilloso e inexplicable.*

"*En las tragedias*", dice Aristóteles, "*hay que emplear lo admirable; pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable.*" (Cap. 24, 1460 a 10 sqq.)

Los dos extremos entre los que se hallan colocados, en cierta manera, lo maravilloso y lo inexplicable, son: *extremo inferior*, lo vulgar, corriente, natural, cotidiano, falto de sorpresas, asegurado por usos, costumbres, rutina, recetas . . . , es decir: por la pura y simple *experiencia*; y hace de *extremo superior* lo racional, lo científico, lo sabiamente conocido (λόγος, ἐπιστήμη, σοφία).

Al pretender, pues, Aristóteles señalar la empresa (ἔργον) u obra peculiar de la tragedia y epopeya —sus géneros preferidos—, dijo que debían (δεῖ) emplear lo admirable o lo maravilloso y lo inexplicable (ἄ-λογον, irracional) como recursos propios, que los de la razón fueran silogismos, figuras demostrativas, definiciones, divisiones . . .

Ahora bien: lo admirable y lo inexplicable no produjeran en la razón del sabio y del científico placer alguno estable, sino tan sólo cosquilleo, intranquilidad, acuciamiento . . . , sentimientos que incitan a deshacer lo antes posible lo desconcertante que halla la razón en lo admirable y en lo inexplicable.

En cambio: en los sentimientos purgados de exigencias reales, y, por tanto, alejados de la órbita de la metafísica, lo admirable y lo inexplicable son causas de sutiles y saboreables deleites. "*Lo admirable es deleitoso*", dice aquí mismo Aristóteles.

Mantener, pues, en vilo lo inexplicable, y mantenerlo contra la atracción constante de la razón, facultad

permanente del hombre, sostener decididamente, programáticamente, durante una obra entera, lo inexplicable sin dejarse caer por la pendiente de lo racional, son faenas propias de la *Poética,* sólo ejecutables por sentimientos purificados del lastre que los haga caer pesadamente sobre la pesada realidad.

Y ahora resulta factible dar una interpretación suplementaria de aquella frase aristotélica: *"la poesía es empresa más filosófica que la historia* (1451 b 5), porque si la filosofía comienza a engendrarse con la admiración (θαυμάζειν), aunque en ella no se detenga, sino, por el contrario, la deshaga en beneficio de la racionalidad, la *Poética* se detiene en lo admirable, y hace de ello un recurso suyo; de manera que por este cultivo de lo admirable y de lo inexplicable se halla habitualmente en el origen vital de la filosofía, siendo, por ello, más filosófica que la historia, que ante lo milagroso se desconcierta y lo constata como simple *hecho.*

1.4) *Cuarto término medio poético: el universal poético.*

Al dar razón Aristóteles de por qué la Poética es más filosófica que la historia, dice: *"ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual".* (1451 b 5 sqq.) Por sola esta frase parecería que la faena de la poesía se asemeja peligrosamente a la de la ciencia, cuyo objeto es lo universal: las conexiones universales, válidas necesariamente o cuando menos probablemente, los conceptos universales . . .

Para dar de este pasaje una explicación aceptable, o cuando menos sugerente de otras más acertadas, propongo al lector los puntos siguientes:

a) distingue Aristóteles entre "*posible*" y "*posible según verosimilitud*", δυνατά κατὰ τό εἰκός. (1451 a 35.)

Posible e imposible son categorías ontológicas que, en cuanto tales, no sólo no han de entrar en la *Poética* y sus obras, sino que han de ser transformadas por esotras categorías sentimentales que se llaman *creíble, increíble.* (1460 a 25 sqq.)

b) Parecidamente no interviene en la poesía el *logos* o razón, razonamiento . . . en cuanto tales, sino que tienen que ser modificados, y saber el *logos* no a principio de sabiduría, sino a *deleite,* ἡδυσμένος λόγος. (1449 b 25.)

c) Lo absurdo, ἄτοπον, es otra categoría propiamente ontológica; y sin embargo puede entrar *dulcificada* en la poesía; y es habilidad propia de poetas excelsos como Homero, quienes saben hacer desaparecer (ἀφανίζειν) lo absurdo bajo especiales deleites (ὁ ποιητής ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον, 1460 b).

d) El poeta puede parecidamente servirse con éxito de la falsedad (ψεῦδος), inaprovechable en ontología; porque dice Aristóteles, por muy raro que parezca semejante afirmación en labios de un metafísico, que hay una cierta manera de "*decir la falsedad como se debe*", ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ; y es, decirla en forma de *paralogismo,* παραλογισμός (1460 a 15 sqq.); que es una habilidad especial de nuestra *alma* (ψυχή), no del entendimiento,

saber elegir entre absurdos lógicos, dejando unos por poéticamente o políticamente o sentimentalmente desaprovechables —aparte de su perpetua e incorregible inservibilidad lógica y racional—, y emplear otros para fines artísticos, sentimentales, éxitos oratorios, políticos... Y he traducido παραλογισμός por *falacia*, que no es falsedad pura y simplemente, sino falsedad *resbaladiza*, con apariencias de verdad o de verosimilitud, y por ellas puede ser aprovechada en poesía.

Por todo lo cual —a, b, c, d— se ve que estos términos, haber propio de la ontología, tienen que ser interpretados de una manera peculiar para entrar en la *Poética*, y por analogía fundada podemos concluir que todos los demás términos ontológicos, aunque no aparezcan modulados o atenuados por un componente poético —verosimilitud, creíble . . .—, han de ser interpretados en tal sentido.

Y aplicando este principio a los casos que nos interesan digo que las palabras *"necesario"* (ἀναγκαῖον), *"universal"* (καθόλου) han de ser entendidas con adición de una categoría poética. Por ejemplo: *"necesario" creíble o verisímil*, o *placentero; universal creíble, verosímil o deleitable*.

Cuando dice, pues, Aristóteles, en el lugar que estamos comentando, que la poesía trata de lo *universal*, ha de entenderse de ciertos universales que puedan reunir las notas *poéticas* de creíble, deleitable, verosímil, aspectos que no hay manera de conceder a todo universal. Por ejemplo: no se ve que tenga nada de deleitable —con deleite poético, de esos que han sido purgados de realidad sensible, inteligible y absoluta— la afirmación universal: *"todos los números pares son divisibles por dos"*, y deja completamente frío a cualquier sentimiento la

proposición universal verdaderísima: *"todas las funciones diferenciables son continuas"*. En cambio: la universal *"todos los hombres son mortales"* ya nos afecta sentimentalmente un poquito más; pero la conmoción sentimental llega a su máximo cuando, al final, por ejemplo, de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, el Corifeo profiere aquella proposición lógicamente universal: *"Ningún mortal puede tenerse por feliz antes de haber llegado, libre de males, al término de su vida"*, Ὥστε θνμτὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν δέον ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἄν τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδέν ἀλγεινὸν παθών. (1528-1530.)

Y lo que, *interpretativamente*, se acaba de decir respecto de proposiciones universales con valor poético, lo dice *explícitamente* Aristóteles acerca de ciertos tipos de silogismos, que, además de su valor científico (ἀπόδειξις), poseen valor *sentimental*, hablan al ánimo y que por eso se denominan ἐνθύμημα; ἐν, θυμός, *entimemas*. Y proceden tales silogismos por *verosimilitudes* (εἰκός) o por *signos* o señales (σημεῖον), categorías poéticas, de las cuales la segunda, los signos, servirán para los *reconocimientos*, elemento integrante de la tragedia y epopeya. (Cf. 1452 a, 30 sqq. 1454 b 20 sqq.)

Y para explicar Aristóteles qué deba entenderse por *verosímil* (εἰκός), dice: εἰκὸς ἐστι πρόταισις ἔνδοξος, lo verosímil es una proposición que ha llegado a ser del dominio público, que anda en todas las lenguas, *proposición-opinión pública* (ἐν-δόξα). Y según esto el entimema será un *silogismo que procede por verosimilitudes*, συλλογισμός ἐξ εἰκότων. (*Analíticos primeros*, II, cap. XXVII, 70 a.)

Pues bien: de tales silogismos que, mediante lo sentimentalmente, anímicamente verosímil proceden y argumentan se forma el conjunto de argumentos servibles para la *Poética*, y las proposiciones que en ellos entren serán proposiciones poéticamente utilizables, en virtud de tales propiedades extralógicas y extrarracionales.

Cuando dice, pues, Aristóteles que la poesía versa sobre lo *universal*, ha de entenderse sobre ciertos universales con valor de *entimemas*, de proposiciones que hablen al *ánimo*, a los afectos purgados y purificados del lastre de realidad excesiva, propias de terror y conmiseración.

Y parecidamente: cuando da por razón de que la poesía apunte (στοχάζεται) hacia lo universal, porque pretende *"decir qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual"* (1451 b 5 sqq.), hay que entenderlo *cum grano poetici salis*, a saber: siempre que las cosas que haga o diga tal o cual persona interesen sentimentalmente y hablen al alma, dando origen a un *entimema*, y que el silogismo que se construya a partir de ciertos dichos o hechos para llegar verosímil o necesariamente a otros dichos o hechos sea silogismo *entimemático*.

Habrá que entender, pues, por universal *poético* aquellos universales que, además de valor científico, posean resonancias anímicas y sentimentales, pocos en número en comparación con los universales científicos, pero altamente significativos. Los poetas son los que tienen el peculiar olfato para seleccionar de entre los innumerables universales los que poseen valor poético, los capaces de hablar a un ánimo cuyos afectos hayan sido purificados de realidad absoluta y de realidad natural.

Y pudiera hacerse, con un poco de paciencia, el recuento del número de proposiciones *entimemáticas* que los poetas han incluído en sus poemas, recuento que tal vez nos llevara a bien apreciables descubrimientos para la psicología de arte.

2. Pero al sostener Aristóteles que la Poesía ocupa el término medio entre Filosofía e Historia, supone implícitamente que la Poesía es inferior a la Filosofía, que es un estadio hacia un término final, y que, de consiguiente, *"Poesía es Filosofía a mitad de camino"*.

Que, en efecto, para el racionalista implícito y actuante en todo griego clásico *lo probable se ordena a lo necesario; lo posible, a lo actual y a lo necesario; lo verosímil, a lo cierto; el entimema, al silogismo apodíctico; lo fáctico, a lo necesario; lo inexplicable, a ser explicado racionalmente; lo admirable, a ser mirado por el entendimiento sin admiración, con intuición; lo absurdo,* o sin lugar clasificable (ἄ-τόπος) respecto de las casillas o categorías de la razón, *a ser encasillado en categorías racionales; las falacias* —o graciosos resbalones del alma—, *a ser desnudadas y dejar ver su monda falsedad,* que, a su vez, tiene que dejar el paso a la verdad.

En fin: todos los recursos *artísticos* de la *Poética* son otros tantos estados a superar y esclarecer por la Razón, por la filosofía.

"La Poesía es empresa más esforzada y más filosófica que la Historia, pero menos esforzada que la Filosofía moral y menos filosófica que la lógica o que la ontología." Y esta es la verdad entera que se oculta en la afirmación a medias que venimos comentando.

Por esto dijimos al principio que el plan de la *Poética* es un plan *ontológico*, que el punto de vista y el de juicio es la Ontología. (I, 1, 2, 3.)

VI

El predominio de la acción, y el consiguiente de la tragedia. Sus raíces en la filosofía de Aristóteles

1. Los estados de una evolución completa y perfecta de un ser son, según Aristóteles: (1) estado de *potencia* (δύναμις), (2) estado de *acto* (ἐνέργεια), y el estado de acto será perfecto (ἐντελέχεια), es decir: habrá llegado el ser a su fin y final (ἐν, τέλος, ἔχειν), si el acto tiene constitución de forma, μορφή (3), y si la forma posee *idea propia*, εἶδος (4). Casos de tales entes que recorren los cuatro estados: los seres naturales. Del estado de *potencia* —que es el de germen o semilla— pasan por un ímpetu intrínseco e innato (ὁρμή) al estado de *acto*, de ponerse en obra y hacer la obra de sí mismo (ἔργον): constituirse, y esta serie de acciones autoconstitutivas está guiada por un *fin*, tiene *final* (τέλος); fin y final en que se ostenta y domina la *forma de la especie*, con sus propiedades, y esta forma específica es *definible*, realiza una *idea*.

Hay seres, como los artificiales, cuya materia no pasa por sí misma de estado de potencia al de acto, y, cuando una causa eficiente realmente distinta y con sus planes o

fines, les ha dado un cierto estado de acto, con una cierta forma, tal forma no conforma de por sí al material, ni el material la defiende o reconstruye —que ningún artefacto o máquina reconstruye sus partes ni poco ni mucho—, ni en rigor se puede decir que la configuración que en un momento dado tenga el material —forma de mesa, de casa . . .— sea *final*, pues tal cosa no resistirá efectivamente a que se la tome como material para otro plan y proyecto; y la forma o figura de un objeto artificial tampoco da lugar a un *eidos*, no posee idea de la que puedan sacarse conceptos universales y necesarios, y formar con ellos una ciencia: biología, anatomía, física, química, astronomía . . . La figura de objeto artificial, en cuanto figura de objeto *artificial*, no posee propiedades ni definición alguna, porque el carácter de artificial hace que su contextura esté sometida a una causa eficiente externa, y a sus planes; ahora que su figura, por ejemplo, en cuanto figura simplemente podrá admitir definición y entrar con plenos derechos en la geometría.

El caso modélico, pues, para Aristóteles es aquel en que un ser, por ímpetu intrínseco, pasa de su estado de potencia al estado de acto; el acto es fin de los actos o acciones intrínsecos del ímpetu natural, y tal acto realiza una forma, tal acto defiende con mayor o menor fuerza su forma, la forma a su vez actúa y conforma realmente a su materia y por fin, para colmo de ventura, tal forma encarna una idea, algo definible, pasto para la razón y objeto de intelectual contemplación.

Pues bien: la *reproducción imitativa* ha de reproducir, sobre todo, el tipo supremo de ser que es el descrito, en que el centro se halla en la *acción* (πρᾶξις) y en el *acto* (πρᾶγμα), acto que es síntesis de acciones, ordenadas, con finalidad intrínseca, y con definición.

Y esta sucesión ordenada y realizada por *ímpetu intrínseco*: potencia-acto-forma-fin-idea, dentro de un mismo ser, lo caracteriza como natural y sustancia (οὐσία) perfecta. Lo demás: de que tal serie se realice en carne y sangre, en vegetal, en cuerpo físico simple, en astros . . . es secundario, diferencia del material o de la potencia; lo decisivo es que la potencia, sea cual fuere, evolucione por los estados dichos y llegue al estado de acto que sea forma, que sea fin y final, que sea idea.

Este es el *modelo* que Aristóteles lleva en su mente para juzgar del grado de perfección de una obra poética.

Ahora bien: la obra de arte tiene que ser, por definición, *artificial* en cierto grado y en cierta proporción también *artística*. Pero Aristóteles, como queda repetidamente dicho, asienta como en punto de partida, en *materia*, lo artificial sobre lo *natural*; y a su vez el ápice de la evolución habrá de ser una *forma con idea*, es decir: colindar con la *ciencia*, que es el estrato inmediatamente superior a la técnica en su doble e implicada acepción (II).

Y dada la preeminencia por el ser natural —justificada en ciertos límites, porque el ser natural tiene *intrínsecas* las cuatro causas— y la dignidad racional eminente de las *ideas*, la obra de arte, en cuanto artificial y artística, tendrá que estar sometida a las dos condiciones básicas: 1) asentarse sobre lo natural, como sobre *materia y potencia*; 2) darle una *forma* que posea *idea*. Y asentarse sobre lo natural es tomarlo por materia propia y potencia, de cuya evolución, *lo más intrínseca posible*, surgirán *forma e idea*,

Y como el ápice y culminación de los seres *naturales* lo constituye el *hombre*, el hombre será el punto de partida propio de las obras de arte, el tema central y propio

de la *Poesía*. La reproducción imitativa de paisajes, de animales, de formas geométricas . . . no interviene para nada en las consideraciones de Aristóteles, y solamente alaba a pintores y escultores por sus representaciones de la figura y expresiones humanas (1450 a 25 sqq.), y anota la natural complacencia con que contemplamos las representaciones de cosas que, vistas en su realidad, nos desagradarían, por excitar sentimientos penosos (1448 b 10).

Además: las reproducciones imitativas de escultores, pintores . . . , aunque imiten cosas y actitudes, las presentan sobre material no viviente, y menos sobre humano —sobre cosas físicas, inferiores al tipo de ser físico supremo que es el hombre, vgr., sobre lienzos, paredes, en piedra, mármol, con colores inanimados, con trazos . . .—, y además como actos y formas que no conforman activamente el material —que el mármol no defiende con sus actividades naturales la forma de la más bella estatua que en él se haya esculpido, ni las propiedades físicoquímicas de los colores ponen el menor empeño en conservar la figura y actitud más bellamente pintadas . . .—, de modo que, según el esquema general aristotélico, en estos casos la forma no es acto del material, ni el material se pone en estado de acto para o por poseer tal forma; por el contrario, cuando el material sobre el que va a aparecer la obra de arte, mediante la acción de *imitación*, es el humano, en la persona de los *actores* —de los que están sometidos al juicio de los jueces, ὑπο-κρίτης—, ellos, en cuanto hombres vivientes, y de la especie suprema, ponen a contribución de la obra sus *acciones*, y presentan acciones con acciones, y sostiénenlas en su realidad con la realidad propia de los actos del actor, de modo que el material se da aquí a sí mismo

la *forma* artística y la forma artística está conformando y configurando las acciones reales y naturales de los actores.

Tal sucede, y con exclusividad, en la *tragedia*, en que no se narra con gestos o recita un poema, sino que se *hace*, porque con acciones se representan y reproducen imitativamente acciones.

Material *viviente*, material viviente *supremo*, que es el humano; en él lo *activo por excelencia* que son las acciones, y no las acciones *naturales* —que siempre andan fundidas con mil impertinencias y desvirtuadas por las conexiones causales del universo entero—, sino acciones que reproduzcan imitativamente *las más esforzadas* que jamás hayan hecho los hombres, elevando así la acción natural a *gesta*, y haciéndolas no hombres, o vivientes en plan natural, sino *actores*, que despojándose de su conexión causal con el universo interior y exterior, hacen *actos* movidos de afectos purgados y purificados del peso y ganga de lo real natural, y tales actos les dan personalidad y hacen de ellos *personajes*.

2. Notemos los elementos de *acción* que entran en la definición de tragedia; 1) acción *imitativa*, o mímesis; 2) acción *dramática*, es decir: acción que están haciendo los actores a costa de sus acciones, δρώντων; y, por si todavía quedara alguna duda, añade Aristóteles que los actores han de estar en acción y no simplemente contar las acciones que otros hicieron (οὐ δι' ἀπαγγελίας), quedando así excluído el tipo *narrativo*, propio de la epopeya, y las acciones de los rapsodas o recitadores, que aunque acompañen su recital de gestos, lo que dicen dicen que lo hizo otro; 3) acción dramática en que se

imiten *acciones* no cualesquiera, sino *esforzadas, perfectas, grandiosas* (σπουδαίας, τελείας, μὲγεθος ἐχούσης), que formen un *cuerpo con partes*, y partes finas (μορίον, diminutivo de μέρος); y a servicio de esas partes y acciones, como en el hombre, ha de estar la *palabra* —para que la tragedia sea viviente *racional*, sublime parásito de esotro viviente *racional* que es el hombre—; y tal viviente racional artístico ha de vivir con afectos y pasiones propias, las naturales del hombre, sólo que purgadas y purificadas del peso de lo real, que tan apesadumbrado y pesado hacen al hombre natural.

Y distingue Aristóteles sutilmente entre *acción* (πρᾶξις) y *acto* (πρᾶγμα), que acto es acción con forma definitiva ya y especie o idea visible. De manera que, si por un momento, nos referimos a los *actos* de un drama, las acciones son las que los ejecutan (δρᾴειν), las que los presentan en escena, en el mundo artificial y purificado de realidad y causalidad, apropiado para afectos purificados y purgados de realidad natural y sobrenatural.

Y los actos son acciones *cumplidas*, con el cumplimiento de palabras, ideas, gestos, música, ritmo . . . según lo requiera la representación. (1449 b 20 sqq.)

Pero a la manera como el hombre en cuanto viviente natural vive por un sistema o complejo de acciones de todas sus potencias, y no por una acción sola y desconectada del todo, de parecida manera pide Aristóteles que la obra de arte tenga por núcleo y esqueleto un *sistema de actos*, una trama, intriga o argumento.

Aristóteles emplea la palabra μῦθος, *mito*, para designar lo que hemos traducido por "*trama o argumento*", porque, como parece él mismo indicar (en 1453 b

20 sqq.), los mitos tradicionales, παρειλημμένους μύθους, proporcionaban las tramas o argumentos de las principales y más famosas tragedias; empero, entre nosotros, la palabra *mito*, al igual que la de *fábula*, acarrean demasiadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra *mito* en tiempos de Aristóteles.

Y dirá explícitamente que *la trama o textura de los actos es lo principal de la tragedia, y el fin de ella*, μέγιστον τούτων ἐστιν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις; τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας.

Por tal sistema de actos, y de acciones que en ellos florecen y llegan a debido cumplimiento, la tragedia merece superlativamente el nombre de *drama* —δρᾶν, obrar (cf. 1448 a 30 sqq.)— o de *viviente artístico*.

Por esto puede decir Aristóteles que *la trama* (μῦθος) es el principio y como el *alma* (ψυχή) misma de la tragedia (1450 a 35). Y añade que cosa parecida sucede en la pintura: "*porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen*" (1450 b 1). Y, si apuramos delicadamente un poco más las cosas, diríamos que la palabra e idea de μῦθος, mito, habría que traducirla por "*argumento*", casi en el sentido moderno de argumento de una película, argumento de un drama, dando a *argumento* la significación primaria de orden entre ideas, *idea de la obra*, y secundariamente los medios externos que la vuelven visible, tangible, amena.

En cambio la palabra nuestra "*trama*" estaría mejor para designar aquella contextura de ciertas obras en que domina una superabundancia de acciones, de sucesos,

de líos e intrigas sobre la unidad radiante de una idea sencilla que domine sobre las ideas parciales. Y habría, en este caso y acepción, la misma distancia entre trama y argumento que entre una tragedia griega clásica —pongo por caso el *Prometeo encadenado* o *Edipo Rey*— y algunas de Lope de Vega, en que reina una deliciosa y mareante confusión en la trama, no digamos en el argumento.

Además: el plan racionalista griego, actuante en Aristóteles, hace que la significación de *mito* se aproxime más a argumento que a trama o intriga. En efecto: aun dejando aparte esta razón a priori, que sólo convencerá a los peritos en mentalidad histórica griega, notemos los elementos directivos *racionales* que intervienen en el plan que Aristóteles descubre en las obras poéticas clásicas, sobre todo en la antonomástica que es la tragedia.

VII

Directivas filosóficas sobre las obras poéticas

Recuérdese que estamos haciendo una introducción a la *Poética* de Aristóteles, no a la estética platónica, de manera que lo que se va a decir acerca de las directivas filosóficas se refiera al juicio que a Aristóteles le merecían las obras poéticas de la Grecia clásica.

a) *Normas metafísicas generales para la acción*

a.1) La acción y el sistema de acciones de la trama o argumento deben estar guiadas por la *unidad*, primera propiedad transcendental del ser en cuanto ser.

Textos: a.11) La tragedia es imitación de *una* acción, así en singular, πράξεως. (Cap. 6, 1449 b 20 sqq.)

a.12) La trama, argumento o mito tiene que ser *síntesis* (σύνθεσις) de actos, es decir: unidad de composición. (1450 a 5.)

a.13) La trama tiene que ser *ensambladura* (σύστασις) de acciones (1450 a 15), es decir, síntesis estable (συν, στασις), que se tenga en su unidad.

a.14) La trama es *principio* (ἀρχή) y *alma* (ψυχή) de la tragedia, y tanto principio como alma son algo

único en cada cosa. Unidad viviente, y de viviente específico con su único principio intrínseco.

a.2) Directivas impuestas por la norma helénica clásica de *límite* o contorno bien definido de cada cosa:

a.21) La tragedia es imitación de una acción *perfecta*, con *fin y final*, τελείας. (1449 b 25.)

a.22) La imitación tiene que trazar un *límite* o *término medio* entre terror y conmiseración, para que los afectos y sentimientos trágicos, y en general los poéticos, no caigan en la trama de lo real, περαίνουσα. (1449 b 20 sqq.)

a.23) La tragedia es imitación de una acción o sistema de acciones *íntegro*, con principio (ἀρχή), medio (μέσον) y fin (τέλος). (1450 b 25 sqq.)

Y resume Aristóteles estas condiciones o aspectos, diciendo: *"Es preciso, pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser reproducción imitativa de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo."* (1451 a 30 sqq.)

b) *Normas filosóficas especiales*

b.1) *Normas éticas.*

b.11) Es de mayor valor poético la obra que reproduzca imitativamente las acciones de *esforzados y buenos*, con acciones esforzadas y buenas (σπουδαῖος). La

base *vital* de ética y poética es la misma: σπουδαῖος, ser esforzado y no villano (φαῦλος). Sólo que la ética toma tal base vital en su estado *natural*, y la poética en su estado de reproducción artística. (Cf. 1448 a 1 sqq.; 1449 b 24.)

b.12) En las obras poéticas centrales y más valiosas intervienen los *caracteres* (ἤθη), que incluyen de vez y en síntesis un componente *anímico* (temperamento) y un componente *moral*. (Cf. 1450 a 9; 1450 a 15-25; 1450 b 9-10.)

b.13) Los cambios de fortuna, que son como los premios y castigos en plan poético, han de suceder en hombres que no sean ni excelentes en bondad (ἐπιεικεῖς) ni extraordinarios en maldad (μοχθηρός), y acontecerles por fallas (ἁμάρτημα), no por faltas, para que así no se ofrezcan en el teatro espectáculos bochornosos (μιαρόν), humanamente ofensivos (οὐ φιλάνθρωπον). Los cambios de fortuna o castigos y premios poéticos han de pasarles *"a los que no se distinguen peculiarmente ni en virtud ni en justicia"* (μήτε ἀρητῇ διαφέρων καί δικαιοσύνῃ, 1453 a 8 sqq.), para que así no pasen en el plan *real* de la ética; pero se tiene un cuidado *límite* de no ofenderla.

b.14) Entre las condiciones que deben cumplir los caracteres representados en el teatro, y en general en la obra de arte, es la primera el que sean *buenos* (χρηστός). (1454 a 15 sqq.)

b.15) Se debe intentar una cierta *ejemplaridad*: *"Por otra parte, dado que la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros, menester será que imitemos a los buenos retratistas, quienes, al darnos*

la peculiar figura del original la hacen semejante, pero la pintan más bella. De semejante manera, pues, al reproducir por imitación a violentos, cobardes y otros de caracteres parecidos, ha de hacerlos, sin que dejen de ser tales, notables." Notables, ἐπιεικές, sobre lo normalmente visible y probable (ἐπί, εἰκός). (1454 b 5 sqq.)

b.16) Recuérdese la norma de *término medio* o límite entre los afectos extremos de terror ante lo Absoluto (temor de Dios) y de conmiseración ante lo miserable (compasión hacia el prójimo). (1449 b 20.)

b.2) *Normas psicológicas.*

b.21) La obra poética debe ser como un *viviente superior:* ζῷον; respecto de la *tragedia* (cf. 1450 b 35 sqq.); para la *epopeya,* ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον (1459 a 20 sqq.)

b.22) La trama ha de ser *visible de una mirada,* σύνοπτος (1451 a 4); *bien y bellamente visible de una mirada,* εὐσύνοπτος (1459 a 33).

b.23) La obra poética se basa sobre el *alma* (ψυχή), no propiamente sobre la *inteligencia* (νοῦς). Por esto son recursos propios de la poética, y no lo son de la ciencia o sabiduría, *falacia* (1460 a 20), lo *desconcertante* (ἄτοπον) y lo *inexplicable* en cuanto tales (ἄλογον; 1460 a 11 sqq.); lo *verosímil* (εἰκός, 1454 a 33 sq.; 1460 a 27 sqq.), porque, como dice el mismo Aristóteles: *"contra lo verosímil pueden pasar verosímilmente muchas cosas",* εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι (1461 b 15); lo que no puede suceder contra lo *necesario* o legal.

b.24) La obra de arte ha de tener consideraciones para la memoria, de manera que resulte *recordable fácilmente*, abarcable con la memoria, εὐμνημόνευτον (1451 a 5).

b.25) El origen de la poesía reconoce dos causas *naturales*, aparte de las artificiales y artísticas que son las propias, a saber: la *imitación* y el *aprendizaje* (μίμησις, μάθησις, 1448 b sqq.); y por la facultad extraordinaria de imitación (μιμητικώτατον) se diferencia de los demás animales (*ibid.*), mientras que el aprendizaje, aunque sea placer propio y sabrosísimo a los filósofos (ἥδιστον), también, en su tanto, lo gustan los demás hombres. (*Ibid.*)

b.25) *La poesía se divide según los caracteres peculiares de los actores*, διεσπάσθη κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις (1448 b 24 sqq.); de manera que la evolución *psicológica* determinó el orden *histórico* de la aparición de los géneros literarios: *"Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con himnos y encomios."* (*Ibid.*)

Los escritores se aplicaron a un género o a otro *"según al que su natural los hizo más propensos"*, ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν (1449 a 3-4).

b.26) La poesía nace de *improvisaciones*, αὐτοσχεδιαστικῆς (cf. 1448 b 23; 1449 a 9-10). Es decir, al pie de la letra: nace, *"casi de uno mismo"*, σχεδόν, αὐτός. Ahora bien: la improvisación y ocurrencias proceden del

alma, del *ánimo*, que es la parte del alma que por sus impromptus y ex abruptos ha merecido ser llamada θυμός, enfervorizable, ferviente y animosa.

La poesía y sus formas nacen (γενομένης), crecen (ηὐξήθη), se transforman múltiplemente (πολλὰς μεταβολάς μεταβαλοῦσα), hasta llegar a tener su propia naturaleza (ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν). (1449 a 9-15.)

b.27) *El carácter: norma para la tragedia*: y norma psicológica y no tan sólo moral. Y como norma psicológica actúa dando *una* línea de conducta en las reacciones, obras, palabras . . . de los personajes; línea difícilmente conservable en su unidad en la vida real. Y para que tal línea no degenere en recta uniforme se introducen *peripecias*, que son cambios de fortuna perfilados y purificados por el arte, *episodios* que son incidentes artísticos, y *reconocimientos* que son, en sustancia, pasos de ignorancia a conocimiento, seleccionados por sus calidades de arte y belleza, y no por exigencias científicas o normas de sabiduría. (1450 b 8 sqq.)

b.28) *Predominio artístico de la acción sobre la pasión*. Del predominio ontológico y psicológico de la acción sobre la pasión, πάθος, se sigue, consecuencia que tantas veces ha sacado ya Aristóteles, que la trama o contextura de acciones es lo más importante en toda obra poética. Y aquí (en 1452 b 10 sqq.) dedica tan sólo unas líneas a la *pasión*, es decir: a ciertos impactos y golpes de lo real, como muerte en escena (τῷ φανερῷ), tormentos, heridas . . . Y a estas acciones (πρᾶξεις) destructoras y lamentables dedica *tres* escasas líneas en total, como para indicar que son acciones de orden inferior, demasiado cerca de lo real, y aun de lo real ínfimo, cer-

cano a la destrucción y a la nada, y que, por tanto, resultan estéticamente secundarias. Horacio sacará en forma de precepto explícito lo que Aristóteles deja sobreentendido:

"... non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi."

(*Ars poetica*, 181-188.)

b.29) *Cualidades de los caracteres, en cuanto psicológicos:* apropiado (ἁρμόττον), semejante (ὅμοιον), constante (ὁμαλόν). *Apropiado* o consonante con el *sujeto,* y sus peculiaridades: si es hombre o mujer, libre o esclavo ... (1454 a 20 sqq.); *semejante* a los tipos y modelos consagrados de caracteres, consagrados por la tradición o por el arte, o como decía Horacio:

"aut famam sequere aut sibi convenientia finge.
Scriptor, honoratum si forte reponis Aquillem
impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes."

(*Ars poetica*, 119-124.)

Y *constante*: constante aun en la inconstancia misma, si tal es su carácter.

"Si quid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare novam, servetur ad imum
qualis ab incepto processerit, et sibi constet."

(*Ibid.*, 125-128.)

b.30) *Norma de simpatía o Einfühlung. "Por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado."* (1455 a 31 sqq.) Lo cual debe entenderse de un apasionamiento (οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσι) que haya sido preliminarmente purgado o purificado, y colocado en tono estético.

b.31) *Bases psicológicas peculiares del poeta. "Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis"*; Διό εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ, τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. (1455 a 33 sqq.) Donde es de notar que por *bello natural* entiende aquí Aristóteles el de *multiforme y bella plasticidad* (εὔπλαστός), el capaz de nacer todavía a nuevas maneras de vida, *artificial y artística*, sin quedarse confinado por la diferencia específica que encierra a cada vida *natural* dentro de su especie, única e inmutable. Y por *loco* o maníaco, entiende potencia de éxtasis, de salir de sí, de evadirse de su especie, de su individualidad, de su personalidad concreta, de su tiempo, de sus circunstancias, ἔκ-στασις.

Potencia de éxtasis y plasticidad son caracteres en cierto grado *antiontológicos*, pues tienden a superar y

evadirse de los tipos de ser y de sus diferencias específicas.

Pero téngase presente que, según Aristóteles, "*el alma es de alguna manera todas las cosas*" (*De Anima*, III, 8, 431 b 21; *ibid.*, 5, 430 a 14 sqq.), ψυχὴ τὰ ὄντα πώς ἐστι πάντα; y sobre esto puede llegar a ser todas las cosas, todas absolutamente la inteligencia; de modo que si el alma, en cuanto tal, es ya tan plastificable que puede llegar a ser de alguna manera todas las cosas —es de multiforme plasticidad—, por este mismo motivo su potencia de éxtasis es máxima, pues puede salir de sí para hacer todas.

Por tanto: la multiforme plasticidad y poder de éxtasis de la naturaleza *poética* son una propiedad del alma en general, que se manifiesta en el poeta de una especial manera: a saber, evadirse de lo natural y salirse a lo artificial y artístico; pero, a semejanza de las relaciones entre Poesía y Filosofía, estos poderes quedan muy por bajo del grado a que llegan en el Filósofo.

b.32) *Bases humanas del poeta.* Por ser el poeta hombre, y a su vez por ser el hombre "*animal racional*" y "*animal político*" se sigue que las obras poéticas, y sobre todo la antonomástica que es la tragedia, deben constar de las siguientes partes:

1. Exigidas por el hombre en cuanto *animal sensitivo* o ζῷον: imitar con colores, figuras (σχήμασι) o gestos y actitudes, voz, música a base de ritmo, armonía, melodía (Cf. 1447 a 13 sqq.); dicción o léxico (sentidos de vista y oído); espectáculo visual (ὄψις), notando acerca de él Aristóteles: "*el espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia.*"

(1450 b 17 sqq.) Con todo *"hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos* (μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον), *puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad* (ἐναργέστατα ὁρῶν), *como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente".* (Cap. 17, 1455 a 23 sqq.)

2. En cuanto animal sometido al *tiempo sensorial*: *"la tragedia"* —forma típica y suprema del arte poética según Aristóteles— *"intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar o excederlo poco".* (Cap. 5, 1449 b 11 sqq.) Nótese la forma de consejo indirecto, bien alejado de la norma renacentista de la unidad de tiempo, atribuída a Aristóteles. Y además no se pase por alto que este consejo procede de una fuente *sensorial*: la limitación del horizonte o panorama temporal del hombre. (Cf. 1451 a.)

3. En cuanto animal *racional*: o ζῷον λόγον ἔχον, reproduce en material de *palabra* (λόγος, 1447 a 22), con *palabras desnudas* (ψιλοῖς λόγοις) o con palabras *en métrica* o versos (ἐμμέτρῳ, 1447 b 7), con palabras *deleitosas* (ἡδυσμένῳ λόγῳ, 1449 b 25), con *discurso* o serie de pensamientos (διάνοια, 1450 a 9), *"y consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma"* (1450 b 4 sqq.); empleo del *silogismo* para reconocimientos (1455 a 6 sqq.), del *universal* (καθόλου; 1451 b 5 sqq.; 1455 b 38). *"Entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho mediante la palabra"* (ὑπὸ τοῦ λόγου, 1456 a 35); y son, entre otros efectos, los de demostrar, deshacer razones (*ibid.*), consistiendo el oficio de la palabra o *logos* en el señalado por Aristó-

teles en su *Sobre Interpretación* (cap. IV, 17 a 1 sqq.), a saber: elucidar o sacar a luz ideas en palabras; o como dice aquí: "*¿para qué serviría el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras?*" (1456 b 7 sqq.)

4. En cuanto animal *político* o *ζῷον πολιτικόν*; la Ciudad o Colectividad se halla representada en el *coro*; y de él dice Aristóteles "*es preciso considerar al coro como si fuera uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción, y no hacer como Eurípides, sino como Sófocles*" (1456 a 25 sqq.); es, pues, el coro el altavoz artístico de la Ciudad y de los sentimientos colectivos en la obra de arte.

Además: la Ciudad o Colectividad asiste al espectáculo no como *ciudadanos* —plan político—, sino como *espectadores* (*θεατής*), y en un lugar hecho para ellos, el teatro, *θέατρον*, frente al *ágora* o lugar de *reunión oficial* de la Ciudad. Y como espectadores pueden tomar la actitud estrictamente debida: de contempladores, *θεωρία*, dejando que la trama y la obra purifiquen sus afectos de la carga de realidad cotidiana y transcendente, o bien dejarse llevar de sus sentimientos extraartísticos, y entonces imponer al poeta cosas fuera del plan correcto: "*viene en segundo lugar la tragedia que otros ponen en primero, la de doble trama o argumento, cual la Odisea, con final contrario para buenos y malos. Y pasa a primer lugar por el sentimentalismo de los espectadores* (de los teatros, *θέατρων ἀσθένεια*), *que a las peticiones de ellos se acomodan, al componer, los poetas*". (1453 a 33 sqq.)

Por fin: la Ciudad en cuanto tal es la depositaria de los *mitos tradicionales*, la que los recibe y entrega a los

posteriores; por esto el poeta debe respetar *"los mitos tradicionales, en cuanto sea posible"* (τοὺς παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν). (1453 b 23 sqq.)

c) *Normas provenientes del tipo de alma griega clásica*

c.1) El *límite natural*. Lo limitado era para el griego equivalente a definido, positivo, perfecto en su orden; mientras que lo ilimitado pasaba por sinónimo de indeterminado, indefinido, imperfecto. Y en el término ἄπειρον andaban fundidas las acepciones de *indefinido e infinito*. Era, pues, para el heleno lo primario lo *definido y limitado* (πέρας); y lo indefinido, infinito, indeterminado tenía carácter negativo o privativo.

La filosofía posterior invertirá esta valoración y separará cuidadosamente indeterminado e infinito; y sostendrá que *finito* incluye un aspecto de imperfección, de privación, puesto que el ser en cuanto ser y en estado supremo es Infinito.

Colocándonos, pues, en la mentalidad griega clásica habrá que decir que una obra de arte no podrá ser perfecta si no está bien definida, con su límite y contorno exactos. Y así señalará Aristóteles el límite natural de una acción: *"el límite natural de la acción es: el de mayor amplitud es el más bello, mientras la trama o intriga resulte visible en conjunto. Y para decirlo sucintamente en definición; límite preciso en cuanto amplitud es el de tal amplitud que en ella pueda trocarse una serie de acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna"*. (1451 a 10 sqq.)

Donde emplea Aristóteles los términos clásicos de ὅρος, límite, definición; διορίζειν, definir, delimitar, y tal límite está restringido por la condición helénica de *visualidad: "mientras la trama resulte visible en conjunto"*. Y es de notar que esta tendencia a lo definido y abarcable en un golpe de vista física y mental va acentuándose conforme la literatura griega se acerca al período clásico; y así una de las razones decisivas, según Aristóteles, por las que la tragedia es superior a la epopeya se cifra en que *"la tragedia consigue el fin de la imitación con menor extensión. Ahora bien: resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo"*.

Y añade la razón decisiva: *"la imitación épica es inferior en unidad"* a la trágica. (1462 b 1 sqq.) Pero el fondo de estas razones es siempre la exigencia de un contorno bien definido, visible de *un* golpe de vista. *Limitación y visualidad.*

Desconoce completamente el clásico un estilo de composición, y el deleite peculiar correspondiente, que pudiera describirse delicada y exactamente con aquellos versos de Góngora:

"Muda la admiración, habla callando,
y, ciega, un río sigue, que —luciente
de aquellos montes hijo—,
con torcido discurso, aunque prolijo . . .
Derecho corre mientras no provoca
los mismos altos el de sus cristales;
huye un trecho de sí, y se alcanza luego;
desvíase, y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas."

(*Soledades*, I, 197 sqq.)

Es plan *heraclitiano*, de río de palabras, que huye un trecho de sí mismo, se alcanza luego, desvíase y busca sus desvíos, errores dulces, dulces desvaríos . . . —plan de una composición poética estilo Heráclito, y bastante aproximada al río de exámetros, por miles, de un poema homérico—, no son del agrado del griego clásico. Y haber preferido el tipo finito, el *"que corre derecho"*, es un prejuicio, no una norma absoluta para el arte poética.

La mayoría, y las más sabrosas composiciones literarias españolas, es del tipo descrito aquí deliciosamente por Góngora.

c.2) La estructura: *nudo-desenlace*, δέσις, λύσις. La serie de acontecimientos en una obra *dramática* llega a su límite preciso cuando topa con un acontecimiento en que se *invierte* la fortuna: de próspera en adversa o de adversa en próspera. Y naturalmente con tal *inversión* se cierra la obra. (Cf. 1451 a 10 sqq.)

Naturalmente para el griego clásico, porque según él sólo se cierran perfectamente las figuras que en un punto dado invierten la dirección y pasan a la contraria, y sólo se cierra un camino cuando en un lugar determinado da la vuelta. Y lo mismo sucede en lógica aristotélica —modelo de la lógica clásica implícita en el heleno—, que la *definición* tiene como propiedad la de *inversión* (ἀντιστρέφειν), porque si convenimos en que *"animal racional"* es la definición de *"hombre"*, podremos decir que *"hombre es animal racional"* y que *"animal racional es hombre"*; invirtiendo sujeto y predicado, con el mismo valor de verdad.

Y así como la definición indica que el objeto queda perfectamente cerrado en sí mismo y perfectamente separado de todos los demás, formando como un universo de propiedades aparte, de parecida manera la *definición*

poética, o creación de una obra perfectamente cerrada en sí y separada de todas las demás, se consigue por *inversión* de las tornas o acciones (μεταβάλλειν).

Que ésta sea una manera de *cerrar* la obra, un buen momento para hacerlo, no cabe duda; empero, no es el de *cerrar por inversión* el único medio de hacer una obra *perfecta*. Y así entre las tragedias de Esquilo, la de *Prometeo encadenado* termina con un cataclismo, consecuencia final, por *catastrófica*, de todas las anteriores calamidades y acciones de Prometeo, sin inversión alguna, porque va la tragedia de mal en peor, y tiene que terminar, como es necesario, con lo *pésimo*.

Que Esquilo haya compuesto, según parece, otros dos *Prometeos*, entre ellos, y como final, el *Prometeo libertado*, inversión del *encadenado*, sólo nos probaría que el teatro clásico griego iba en la dirección de unificar los estados, haciendo que en *un mismo* drama se diesen *nudo y desenlace*, con el necesario punto de inversión.

Esta exigencia equivaldría a pedir que una obra musical en que el sentimiento primero fuera la tristeza no podría terminar sin intercalar unos compases en que se pasara al sentimiento de alegría.

Hay un desarrollo consecuente, y en una sola dirección, que puede tener un límite natural, sin invertirla. Y esto lo desconoce Aristóteles. Así que su norma de *inversión de fortuna*, para fijar el límite y definir así una obra, es, en el mejor de los casos, una norma clásica *griega*.

c.3) *No intervención del poeta en la obra.* O exclusión de la poesía lírica.

Notemos la afirmación rajante de Aristóteles: "*Homero, digno de alabanza en muchas otras cosas, lo es en ésta: puesto que él solo, entre los poetas, sabe lo que él,*

en persona, debe hacer. Que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador. Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a lo largo de todo el poema (αὐτοὶ ἀγωνίζονται, *pelean por sí*) *e imitan poco y pocas veces.*" (1460 a 5 sqq.)

El individuo y sus afectos, sentimientos, ideas en cuanto individuales no tienen valor poético, o ninguno o primario; y así sobre la poesía *lírica* no hallamos palabra en esta obra de Aristóteles, no sólo en lo que de ella se nos conserva, sino, por el programa de la obra entera, parece que ni en toda ella.

Y no tienen valor poético porque ni siquiera tiene el individuo valor *filosófico*. Al individuo concreto —Sócrates, Calias— le acontece accidentalmente (συμβέβηκε) ser hombre (cf. *Metaphys.* I, 981 A 20), o dicho en lenguaje escolástico: la individuación no entra en la esencia. Esto por una parte, mas por otra la purificación de los afectos exige purgarlos del lastre de lo real, en especial de lo real físico y material, para que así tomen tono o temple de pureza estética. Pues bien: sucede que la individuación proviene, según Aristóteles, de la materia y de la cantidad reales, que han de ser purificadas para entrar en lo artístico.

Pero Aristóteles no dejó estos puntos en principios, sino que los aplicó al *Arte Poética*.

1. Dice explícitamente que hay que respetar los mitos *tradicionales*, los argumentos recibidos universalmente. (1453 b 33 sqq.) Y que los poetas actuales —podemos suponer que se refiere en conjunto a la época inmortalizada por Esquilo, Sófocles y Eurípides— han compuesto sus más bellas tragedias (κάλλισται τραγῳδίαι), reduciéndose a muy pocas *familias* (ὀλίγας οἰκίας).

2. Y además que se las elige porque a ellas les *aconteció* (συμβέβηκεν, el mismo término empleado en la *Metafísica*, con la significación de *accidente*, frente a esencia y sustancia) pasar o hacer cosas terribles. (1453 a 17 sqq.)

3. Añádase la tendencia (στοχάζεται) hacia lo universal (καθόλου), propia de la poesía, por contraposición a la historia (1451 b 5 sqq.); y que los nombres son, respecto de tales personajes levantados al rango de modelos universales, *imposición posterior y adventicia* (ἐπιτιθεμένη). Es decir: ese matiz de individualidad que da el nombre resulta, aun poéticamente, cosa accidental, y esto hasta en el caso en que se tomen sistemáticamente los tradicionales, no digamos, continúa Aristóteles, en la comedia donde se toman los nombres que primero vinieren a mano. (1451 b 12 sqq.)

Sólo los poetas iámbicos (ἴαμβος, saeta) componen sobre individualidades (καθ' ἕκαστον). Pero recuérdese el valor inferior que atribuía Aristóteles a la comedia, y el menor aún que corresponde a la poesía iámbica, su estado inmediatamente anterior. (1449 a 5 sqq.; 1449 a 37 sqq.)

VIII

La metáfora como instrumento poético fundamental

Comencemos notando en todo su valor la sentencia de Aristóteles: *"Es sobre todo lo demás importante* (πολὺ μέγιστον) *el saberse servir de las metáforas, que, en verdad, esto solo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido, porque la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas"* (τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν). (1459 a 5 sqq.)

La teoría de la metáfora, según Aristóteles, comprende los siguientes puntos:

1. *Definición de metáfora: Metáfora es transferencia de un nombre de una cosa a otra,* ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά.

Lo cual supone, en primer lugar, que cada cosa tiene su nombre; que este nombre se le ajusta perfectamente, y que, en el límite, cada nombre correspondería a la definición de la misma, de manera que los nombres que convienen a *géneros* habrían de aplicarse solamente a las semejanzas genéricas de las cosas, y no a ninguna cosa especificada ya; a su vez, los nombres específicos, que designan especies últimas —como hombre, perro, rosa, dios . . .—, no podrían ser aplicados a aspectos genéricos o más vagos y universales.

Los nombres individuales —Sócrates, Platón, Esquilo . . .— caen fuera de estas consideraciones, porque, como queda dicho, la individualidad está fuera de la esencia y de la especie.

Cada nombre, pues, tendría teóricamente hablando su lugar propio y sus objetos propiamente designados, de los que sería su etiqueta nominal y hasta su posesión.

Sólo bajo esta hipótesis de que, en propiedad, cada nombre pertenece a un objeto o a un aspecto peculiar de un objeto o de varios puede hablarse de trans-portes (ἐπί-φορά), de cambio de lugar de los nombres, por una especie de movimiento nominal. La filosofía, y aun el lenguaje común, tendería, programática o inconscientemente, a fijar los nombres: a cada cosa su nombre, a cada aspecto su nombre.

Pero tengamos presente que, según Aristóteles, el nombre (ὄνομα) es voz *significativa*, no elucidativa (σημαντικόν, no ἀποφαντικόν); indica, hace signos, alude, mas no declara, explica, explicita. De manera que el nombre, en su peculiar manera de significar, se queda a mitad de camino entre ignorancia de la cosa y una explicación o definición de la misma. Y así al decir *hombre*: aludimos e indicamos *en bloque* y *sin definición* un cierto ser; pero, aun sin definirlo y distinguirlo internamente en sus notas, sabemos dar tal nombre a los objetos que son hombres y no lo damos a los que son plantas o animales.

Por esto dice Aristóteles que *"el nombre indica en bloque y con indistinción"*, ὅλον σημαίνει καὶ ἀδιαωρίστως; *"sólo la definición divide y descompone un objeto en sus partes"*, ὁ ὁρισμὸς διαιρεῖ εἰς τὰ καθ' ἕκαστα. (Phys., libro I, 184 b 11 sqq.)

Entre el nombre —dicho con significación *indicativa y alusiva, no explícita*— y la cosa nombrada hay siempre una distancia. No está el nombre apegado y ajustado exactamente a la cosa como la definición lo está con lo definido, y precisamente por esta falta de ajuste perfecto entre nombre, dicho como tal, y cosa nombrada es posible un movimiento de transferencia (ἐπι-φορά), por el que un nombre pasa de ciertas cosas a otras. Fenómeno que no cabe, so pena de contradicción, entre definiciones o explicaciones perfectas.

De manera que, según Aristóteles, tenemos ya dos raíces de que mana la metáfora: 1) hay nombres que convienen a aspectos *genéricos*; de consiguiente son movibles y transportables de una especie a otra. por la misma *vaguedad* y generalidad de su significado; 2) empero, aun en el caso de nombres que designan una especie o aspecto último y definitivo —par, impar, rojo, amarillo, hombre, rosa . . .—, nunca está tan coajustado el nombre con lo nombrado que no admita un cierto desplazamiento, al que se denominará *metáfora*.

2. *División aristotélica de la metáfora.*

2.1) *Del género a la especie.* Decir que la nave se *paró,* en vez de decir que *ancló,* que es la manera *específica* como se paran las naves, mientras que *parar* es nombre *genérico* para muchas especies de pararse: como atascarse, anclar, detenerse . . .

2.2) *De la especie al género.* Decir que Ulises realizó por miles acciones bellas, en vez de decir *"muchas"*, cuando miles es una *especie* de mucho; y es claro que no se contaron exactamente y con números las acciones be-

llas de Ulises para decir que fueron por miles (μύρια) diez mil exactamente, ni una más ni una menos.

Y en este segundo caso la metáfora parece más fuerte porque el nombre que alude a lo específico está más cerca del campo gravitatorio de la cosa que el nombre genérico, aparte de que el nombre genérico tiende, naturalmente, a aplicarse a las especies del género, a caer hacia las diferencias últimas; mas la especie es ella misma algo último, que no gravita propiamente hacia lo genérico. La metáfora que transporta, pues, un nombre específico a un aspecto genérico es *empresa más esforzada* (σπουδαιότερον), y por tanto metáfora *mejor*.

2.3) *De especie a especie*. Decir "*sacarle a uno el alma con el bronce*" y "*cortársela con el infatigable bronce*", porque si suponemos que "*quitar*" es nombre genérico respecto de "*quitar por sacar*" y "*quitar por cortar*" —puesto que sacar y cortar son dos maneras de quitar—, podremos decir *una vez* que el bronce le *sacó* a uno el ánima del cuerpo, y *otra* que el bronce le *cortó* el ánima, en vez de la frase *genérica* "el bronce se le *llevó* el alma".

Pero se ve sin más que este procedimiento, empleado *mecánicamente* —clasificar los nombres en genéricos y específicos y transportar sistemáticamente los genéricos a las especies, los de las especies al género, los de las especies entre sí—, no dará las más de las veces metáforas *bellas* ni siquiera con valor *artístico*, porque el procedimiento es ciertamente *artificial*, pero se queda de ordinario en semejante estado *pre*artístico.

2.4) *Metáfora por analogía*.

"Habrá analogía cuando se hayan el segundo término con el primero como el cuarto con el tercero." (1457 b 17 sqq.)

Por sólo esta declaración parecería que se trata de una analogía o proporción matemática,

$$a/b = c/d$$

que admite las soluciones: $a = bc/d$; $c = ad/b$; $b = ad/c$; $d = bc/a$.

Pero vamos a ver que esta terminología de apariencia matemática no tiene que entenderse según los criterios matemáticos, sino de manera simbólica, o si queremos, análoga ella misma con la noción matemática.

En efecto: consideremos una de las analogías que trae aquí Aristóteles como ejemplo: la de día-tarde, vida-vejez.

Si escribimos estos cuatro términos en forma de proporción:

$$\frac{\text{tarde}}{\text{día}} = \frac{\text{vejez}}{\text{vida}}$$

Aristóteles da como soluciones *metafóricas*, no matemáticas, las dos siguientes: *"se empleará en vez del segundo término el cuarto, y en vez del cuarto el segundo"*. (*Ibid.*) Que es como si escribiésemos la proporción dicha

$$\frac{\text{tarde}}{\text{vida}} = \frac{\text{vejez}}{\text{día}}$$

sustitución que matemáticamente es inadmisible, pero la correspondiente sustitución *"verbal"* es correcta.

Y dice: 1) *la tarde es la vejez del día*, y 2) *la vejez es la tarde de la vida*. Y por estos ejemplos se ve cómo debe solventarse *metafóricamente* la ecuación verbal dicha.

Ahora que también queda al descubierto que Aristóteles emplea del lenguaje matemático sólo en lo referente al *planteamiento* de la analogía o proporción, mas en manera alguna en cuanto a la solución y procedimientos, que, en especial, el que da la proposición metafórica es matemáticamente falso.

Además propone Aristóteles otro tipo de solución *metafórica* de la proporción verbal: "*se puede además usar de este mismo tipo de metáforas, mas de otra manera: después de haber designado una cosa con nombre de otra, quitar algo de lo propio de ésta. Por ejemplo: si se llamara al escudo 'copa' — no copa de Marte, sino copa 'sin vino'.*" (*Ibid.* 30 sqq.)

La solución también de estilo *metafórico*. Y cabría preguntarse en estos casos y parecidos si la forma matemática de *plantear* la metáfora sirve para algo, pues tal planteamiento matemático no pasa de semejante estado, y los tipos de soluciones nada tienen que ver con las matemáticas.

El que Aristóteles haya creído poder plantear algo así como *proporciones* verbales, y designarlas con igual término que las matemáticas, descansa en que, según su opinión, "*la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas*".

Ahora bien: la semejanza (ὅμοιον) que rige entre $4/2 = 8/4$ es que un término de cualquiera de las dos razones tiene con el otro la relación de "*doble que*" él. Y esta relación es *formal* o molde hueco, que igual vale para 4 y 2, que para 8 y 4, etc. En cambio: en la simple

semejanza no se trata, en general, de relaciones *formales* o moldes abstractos, en que el material nada tiene que ver con el molde, sino de relaciones *concretas* en que el material y sus relaciones están fundidas en unidad indisoluble. Así vejez y vida, tarde y día. La semejanza entre los dos pares de términos no es formal, sino concreta y peculiar de cada caso.

Cuando ponemos, pues,

$$4/2 = 8/4$$

y

$$\frac{\text{vejez}}{\text{vida}} = \frac{\text{tarde}}{\text{día}}$$

el término unitario "*como*" o "*de igual manera que*", ὁμοίως, debe tomarse según el tipo de metáforas que designa Aristóteles como "paso de especie a género", porque "*semejanza*" hace aquí de género respecto de esa especial semejanza que es semejanza por "*relación formal*".

Pero si las anteriores clases de metáforas parecían prestarse a un tratamiento mecánico, se da cuenta clara Aristóteles que saber seleccionar entre los cambios lógica o matemática o combinatoriamente posibles los que posean valor artístico y de belleza es cuestión aparte: "*esto solo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido*". (1459 a 5 sqq.)

Aunque no deban entenderse, pues, *semejanza* en sentido específico por semejanza de *relación formal* (proporción matemática), ¿será verdad que la base general de las metáforas sea la *semejanza*, y que descubrir metáforas sea descubrir *semejanzas*?

Podemos conceder sin gran generosidad, porque parece evidente, que en toda metáfora se pueda descubrir, entre sus contexturas, una de *semejanza*. Pero ¿será ella la básica? Y ¿no será verdad lo contrario: que la invención de metáforas se hace por la vida en trance poético precisamente para escaparse de las *semejanzas*? Y ¿no inventará el genio poético metáforas para esotro fin de deshacer las *asociaciones* comúnmente establecidas por la vida ordinaria?

No cabe este punto, y otros parecidos, en una *Introducción a la Poética* de Aristóteles.

*

* *

Pero antes de terminar voy a mi vez a echar mano de una *metáfora*, de una ley física transportada y levantada del orden pesado de lo físico al ingrávido de la poesía.

Dicen los físicos —y es verdad como un templo, como el templo del sistema astronómico en que vivimos— que los campos gravitatorios que al derredor de sí fija cada cuerpo celeste, se componen con los de los demás, y hay una cierta línea y superficie de *nivel*, más o menos compleja y rara de figura, en la que no predomina la atracción de ninguno de los cuerpos, y, por tanto, quien la siguiera se pasearía por el universo sin caerse en astro alguno, en maravilloso funambulismo. Lo difícil es llegar hasta esa línea o superficie de equilibrio intergravitatorio.

Pues bien: parece como si los filósofos —comenzando por Aristóteles y terminando en los fenomenólogos modernos— se hubiesen propuesto andar no por esa línea de nivel entre astros y astros, sino por la línea de

mayor gravitación, bien al ras de cada cosa, tocándola, desojándose en ella, *definiéndola*, que es andar sobre su piel y superficie más inmediata; sin caer en cuenta de que existe otra línea equidistante o de nivel en que uno evita las cosas, y las evita por las *mismas* leyes por las que uno se acerca y cae pesadamente en ellas.

Y creería que la *Poesía* ha descubierto algo así como unas líneas de *nivel intereidético*, de *equilibrio interentitativo*, por las que nuestra facultad desiderativa, nuestros sentimientos, purificados estéticamente, pueden caminar dándose un paseo más maravilloso que el del hombre que descubriera esa superficie de nivel entre los astros, se subiera en ella, en más sorprendente viaje que los de Julio Verne, y anduviese por los *aires* —una de las primeras acusaciones que se hicieron a los filósofos, αἐροβατεῖν (cf. *Apología de Sócrates*, por Platón, 9 C)—, libre de caídas y de andar cayéndose, como nosotros, por querer andar sobre un astro solo.

Y es claro que en tal superficie de nivel *intereidético* e *interentitativo* no predominan ni la verdad ni la falsedad, ni el valor ni deber ser alguno, como en esa real superficie *intergravitatoria* que existe según la física entre los astros, no hay atracción ni peligro alguno de caídas.

Andar entre las ideas, caminar entre los valores, pasearse entre los seres sin caer en ninguno de ellos, mirar todas las cosas desde esa superficie de nivel, ¿no será la faena propia de la *Poesía* y en especial el trabajo que debe realizar la *metáfora*?

"Intelligenti pauca."

México, a 14 de abril de 1945.

INTRODUCCION TECNICA

Reunimos aquí un conjunto de detalles cuya comprensión ayudará a la de la *Poética* misma. Han sido reunidos la mayor parte de ellos pacientemente por los eruditos, y representan algunos de ellos larga y perspicaz labor filológica.

Los tomamos en su mayoría de la edición *Guillaume Budé* de la *Poética,* hecha por J. Hardy (París, 1932), no sin tener en cuenta la edición publicada en la *Loeb Classical Library,* por W. Hamilton Fyfe, 1939.

I

Estructura de la Poética

La *Poética,* tal como ha llegado hasta nosotros, está evidentemente *incompleta.* Incluye, después de una *introducción general* (1447 a - 1449 b), en que se formula el plan general de la obra —estudiar *todas* y cada una de las especies de obras poéticas—: un estudio sobre la *tragedia* (1449 b - 1459 a) y otro sobre la *epopeya* (1459 a - 1462 b).

La obra está incompleta, porque a) no llena el programa fijado en el comienzo del capítulo I; b) no

se encuentra el estudio correspondiente a la comedia, prometido al comienzo del capítulo VI; c) tampoco se halla una exposición de los γελοῖα o *cosas de reír*, que en dos pasajes de la *Retórica* (1371 b 36 - 1419 b 6) se dice formar parte de la *Poética*.

d) Además: nuestro texto termina con una fórmula estereotipada, familiar a Aristóteles, que, en general, sirve para resumir lo anterior y preparar lo siguiente. Compáranse aquí mismo los finales de 1454 a, 13 sqq.; 1459 a 15 sqq.; y 1462 b 15 sqq.

e) Al final del códice *Riccardianus 46* —B en las siglas de esta edición—, que representa, como se dirá, una tradición independiente, se hallan algunas palabras más que prometen un estudio sobre el iambo y la comedia: περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας, tal como las lee Carlo Landi (*Rivista di Philologia Classica*, 1925, pág. 551, cf. edic. de J. Hardy [J. H.] pág. 75). Aunque se las suponga apócrifas demostrarían que desde mucho tiempo atrás se consideró la *Poética* como obra incompleta.

f) Además: el catálogo de las obras de Aristóteles de Diógenes Laercio (V, i, 24), y que se remonta probablemente hasta Hermippo de Esmirna (200 a. C.), atribuye *dos* libros a la *Poética*.

Se admite, pues, generalmente que la *Poética* tal como la poseemos no es más que el *primer* libro de la obra completa. Y se supone que el segundo libro perdido estaba centrado en la comedia, como el primero lo está en la tragedia.

En cuanto a las dudas acerca de la existencia de un segundo libro, y que J. H. no tiene por suficientemente

fundadas, véase A. Philip Mac. Mahon, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. XX, VIII, págs. 1-46.

El segundo libro de la *Poética* debió desaparecer muy pronto, y para suplir esta laguna un gramático antiguo compuso un mediocre tratado sobre la *comedia*, conocido bajo el nombre de *Tractatus coislianus*. El estudio más reciente sobre esta cuestión es el de Lane Cooper, *An Aristotelian theory of comedy*. (Oxford 1924. J. H., págs. 5-6.)

II

Estructura de la Poética, como apuntes para clase.

Si el plan general de la *Poética* puede parecer sencillo y bien ordenado, los comentadores no dejan de hallar pequeños detalles sospechosos y desconcertantes. Enumero los más importantes:

a) La *Poética* es un curso que sobre esta materia dió Aristóteles, y lo contrapone él mismo (1454 b 18) a los ἐκδεδομένοι λόγοι, a los tratados publicados ya oficialmente, como el diálogo *Sobre los Poetas*.

b) Su forma no es tampoco la que se da a las obras destinadas a la publicación: las digresiones, repeticiones, paréntesis, dudas, producen la impresión de una exposición oral y privada. Parece que esta exposición la hizo Aristóteles más de una vez, añadiendo al esqueleto primitivo nuevas partes, sin tomarse la pena de rehacer el todo para darle así una forma sistemática y sin repeticiones. Como dice W. Jaeger —*Aristoteles*, Berlín, 1923, pág. 337 sqq.—, no intenta Aristóteles en esta obra,

tal como se nos ha conservado, más que la instrucción de los oyentes.

Se ha propuesto la hipótesis, poco aceptable, de una copia *estenográfica*, en términos nuestros, hecha de las obras *esotéricas* o privadas por algunos de los oyentes de Aristóteles. Véanse sobre este punto las atinadas observaciones de M. Médéric Dufour en su introducción a la *Retórica* (págs. 17-18). J. H. piensa que la redacción de estas obras es de la mano misma de Aristóteles, pero tiene por poco probable el que la redacción escrita haya seguido, y no más bien precedido, a la exposición oral.

c) En el capítulo 12, Aristóteles interrumpe el estudio de la trama o argumento y hace la enumeración de las partes extensas de la tragedia. Muchos críticos, siguiendo a Ritter, han considerado este capítulo como interpolado.

Presenta, es cierto, dificultades; por ejemplo, la definición de *stásimon*. Con todo, cree J. H. que, exceptuada la última frase que pudiera muy bien ser apócrifa, el capítulo es auténtico, aunque no fuera sino por el paralelismo de las definiciones, la insistencia ὅλον ... ὅλον y la definición de ἔξοδος. (Cf. 1450 b 24 sqq. y 1450 b 31.)

El trozo es de Aristóteles, pero parece haber sido añadido posteriormente.

d) El capítulo 16 tiene también las apariencias de añadido. Aristóteles había hablado ya de la ἀναγνώρισις o reconocimiento en el capítulo 11. Qué es el reconocimiento, cuál es el tipo mejor, cuáles sus clases: habían sido ya puntos estudiados en el capítulo 11, sin que se halle indicación alguna de que posteriormente se trata-

ría el mismo asunto una vez más. Y con todo se lo trata de nuevo en el 16, que no parece complemento del 11, sino una refundición y profundización del mismo como resultado de un estudio más detenido.

Si hubiera formado parte de la redacción primitiva, Aristóteles no hubiera repetido en el capítulo siguiente lo del reconocimiento de Orestes en la obra de Poliydos.

e) Puede parecer extraño que, formando el reconocimiento parte de la trama, Aristóteles lo estudie después de los caracteres. Aristóteles enfoca la cuestión de los caracteres desde el punto de vista de lo *verosímil* (εἰκός), regla que se aplica por igual a caracteres y a la trama y que domina la *Poética* entera. Pues bien: en el capítulo 16 precisamente, Aristóteles enfoca la cuestión del reconocimiento bajo este punto de vista, y en la verosimilitud encuentra un principio de discriminación y de apreciación.

f) El parangón entre tragedia y epopeya se halla interrumpido por una exposición de los principios que deben aplicarse en la crítica de los poetas (cap. 25). Los problemas y soluciones que hallamos aquí pueden pertenecer lo mismo a la *Poética* que a los Ἀπορήματα Ὁμηρικά. (J. H., págs. 8-10.)

III

Lugar de la Poética en las obras de Aristóteles

En 343-344 Aristóteles, de edad de 41 años, fué encargado de la educación de Alejandro. Educación que debió comprender lo que se enseñaba a los griegos jó-

venes, y entre ello, y sin duda, en primer lugar, la lectura de Homero y de los trágicos.

Según una tradición discutible Aristóteles revisó con esta ocasión el texto de la *Ilíada*, y es probable que los *Problemas Homéricos* —véase el cap. 25 de la *Poética* y los *Aristot. fragm.*, edic. Rose, fragm. 142-179— sean de esta época de su vida y por esta ocasión.

También a la tragedia había dedicado Aristóteles detenidas consideraciones. Había publicado con el título *Victorias dionisíacas* una recensión de las listas de los vencedores en los juegos escénicos, y debemos a sus *Didascalias* —cf. *Arist. fragm.*, edic. Rose, fragm. 618-630—, obra compuesta según los veredictos de los jueces en tales juegos, lo más ajustado que sobre la cronología de las obras dramáticas sabemos.

Por fin: hay que contar su diálogo *Sobre los Poetas*, del que se han conservado algunas líneas. (*Ibid.*, fragm. 70-77, A. Rostagni, *Rivista di filologia e di instruc. classica*, 1926, págs. 433-70; 1927, págs. 145-73.)

La erudición formaba, pues, uno de los fundamentos de las teorías aristotélicas, lo mismo en política que en poesía. Con todo, su teoría literaria, como lo hemos visto larguísimamente en la *Introducción filosófica*, le viene de sus propias teorías filosóficas y no de un estudio directo de Homero y de los trágicos.

Compárese, por ejemplo, su definición de la tragedia (1449 b 24 sqq.) y la que da Willamowitz: "*una tragedia ática es una composición, completa en sí misma, basada en leyenda heroica, tratada por un poeta en estilo elevado para ser representada por un coro de ciudadanos de Atenas y dos o tres actores, en el santuario de Baco, como parte integrante del culto*".

La *Poética*, tal como la poseemos, supone un auditorio ateniense: en el cap. 3 (1448 a 31) se oponen a los megáricos de Sicilia *"los de aquí"*.

Parece que tuvo que ser compuesta durante la segunda estancia de Aristóteles en Atenas (335-334 a 323).

En efecto: parece de suyo probable que compusiera la *Poética* a continuación de las investigaciones que sobre las obras poéticas emprendió con ocasión de su preceptorado en Macedonia.

Además: el autor de la *Poética* está bien lejos de las ideas de Platón. Platón condenaba la poesía en nombre de la verdad y de la moral. En nombre de la verdad: porque la poesía es imitación de lo que es ya de suyo imitación, como lo es lo sensible respecto de lo inteligible, y la poesía es imitación de lo sensible. Por esto llamaba a los poetas *"manufactureros de fantasmas"*, *"fabricantes de ídolos"*, δημιουργός φαντασμάτων, (*República*, 598 A sqq.) En nombre de la moral: porque muestra a los dioses y héroes sometidos a las pasiones humanas.

Aristóteles, por el contrario, tomando de Platón probablemente la teoría de que los poetas son *imitadores* (μίμησις, cf. lugar citado de la *República* de Platón), atribuye a la obra de arte un valor purificatorio y purgante de los excesos de las pasiones en cuanto *reales*. Además: hace de la *Poética* un estado intermedio entre Historia y Filosofía. (1451 b 5; 1460 b 18-21.)

Otro dato para el problema cronológico pudiera ser el que la *Retórica* es posterior a la *Poética*, mencionada no sólo en el libro III, de autenticidad dudosa, sino en el I, de autenticidad asegurada. (Cf. *Retórica*, III, 1405 a 5 y 1419 b 5 εἴρηται... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς; I, 1372 a 1 διώρισται ἐν τοῖς πεςὶ ποιητικῆς.) Pero no consta sobre la

data exacta de la composición de la *Retórica*; parece ser posterior a la fundación del Liceo. (J. H., págs. 13-16.)

IV

Sobre la significación de kátharsis

Aparte de lo que se dijo en la *Introducción filosófica* (IV, 1), nótense los datos siguientes: 1) la interpretación *patológica* de que se habló en la *Introducción filosófica* (IV, 1), basada en los textos de la *Política* allí citados, no fué del todo desconocida por los comentadores del Renacimiento (cf. V. Bywater, *Journal of Philology*, XXVII, pág. 267); pero se debe sobre todo a dos filólogos del siglo pasado: Henri Weil y Jacob Bernays, que, al mismo tiempo, mas independientemente, la propusieron. La memoria de Weil fué presentada al congreso de filólogos alemanes en Basilea, en 1847, y se encuentra sustancialmente en sus *Études sur le drame antique*, 3ª edic., págs. 156-163.

El trabajo de Bernays, aparecido en las *Memorias de la Academia* de Breslau, en 1857, ha sido reeimpreso en *Zwei Abhandlungen ueber die aristotelische Theorie des Drama*, Berlín, 1880.

Antes de estos trabajos las interpretaciones han ido por caminos los más divergentes. *Beni*, a finales del siglo XVI, contaba ya doce.

1. La mayor parte de los comentadores italianos de la *Poética*, en especial Robortello, Vettori, Castelvetro, no extendían la purificación a todas las pasiones, fuera del terror y compasión; pero creían que familiarizándose con los espectáculos que en el espectador despierten terror

y conmiseración, se llega a una especie de inmunización contra tales debilidades en la vida real.

2. Los teóricos franceses del siglo XVII, como Chapelain, Godeau, Scudéry, siguiendo al italiano Maggi (Madius), sostuvieron que la *káthharsis* o purificación consiste en librarse, mediante el entrenamiento en estas dos pasiones de conmiseración y terror, de todas las demás en cuanto peligrosas: lujuria, cólera, orgullo . . .

Con todo, Racine, que leía la *Poética* en la edición comentada de Petrus Victorius —además de haber él mismo traducido varios pasajes; véase la edición Mesnard de las obras de Racine, tomo V, págs. 447-489—, escribió en el margen de su ejemplar que la tragedia *"excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un etat de modération conforme à la raison"* (pág. 477).

Pero, dejando aparte variaciones sobre el mismo tema de purificación de pasiones, purgación de afectos, un punto parecía asegurado: que en la *káthharsis* se halla la *justificación moral* de la tragedia. Y así decía Corneille que el espectáculo de la tragedia nos obliga a volver sobre nosotros mismos y nos incita a *"purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons"*. (*2ème. discours sur le poème dramatique*, cf. el prefacio a *Don Sanche d'Aragon* y el de *Attila*; el examen de *Téodoric* y el de *Nicomède*.)

3. Durante el siglo XVIII, en Francia y en el extranjero, se trata esta cuestión con más ciencia y menos imaginación.

Batteux —*Les quatre Poétiques* (Paris, 1771)— busca ya la solución donde hay que buscarla, a saber: en el pasaje citado del libro VIII de la *Política*. Y así escribe: "*Pythagore est le premier qui a emprunté ce mot à la médecine, car comme la médecine purge les corps en corrigeant l'excès ou le vice des humeurs, la musique de même purge l'âme en corrigeant, en ôtant soit l'excès soit le vice des affections.*" Traduce y comenta diligentemente el pasaje y concluye: "*La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est plus qu'un plaisir sans mélange de peine,* χαρὰν ἀβλαβῆ, *parce que, malgré l'illusion du theâtre, à quelque degré qu'on la suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie . . .*"

Batteux nota muy bien que se aparta con esta su interpretación de la usual, porque añade: "*Mais que devient l'effet ou la fin morale de la tragédie qu'on croyait indiquée par cette purgation des passions?*"

Hacia el mismo tiempo, Lessing, en Alemania, mostraba que la *kátharsis* no se refiere a las pasiones en general, sino al temor y a la compasión, y a las pasiones conexas con ellas. Y fundándose en la doctrina aristotélica de que una virtud es un término medio entre dos vicios, hace consistir la purificación de las pasiones en transformarlas en "*disposiciones virtuosas*", es decir: que la tragedia nos conduciría al grado *justo* de temor y compasión. (Cf. *La dramaturgie à Hambourg,* LXXVII.)

4. Para el estado moderno de la cuestión véase, además de la obra de J. Hardy que estamos fundamen-

talmente extractando en este punto, la obra de Finsler: *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900. (J. H., págs. 16-22.)

La interpretación que hemos propuesto en la *Introducción filosófica* (IV, 1), además de recoger estas inspiraciones, aporta otras fundadas especialmente en la filosofía de Aristóteles.

V

Texto de la Poética

Parece que en la Antigüedad se difundió muy poco el texto de la *Poética*. Ni se señala ningún comentario ni apenas si se lo cita alguna vez.

Las ideas aristotélicas sobre la tragedia y la comedia fueron transmitidas por gramáticos y críticos, mas parece que desde muy pronto cayó en olvido la *Poética* misma.

Parece que ni Horacio mismo conoció la *Poética* en su texto original; pero tenía ante los ojos la de un peripatético del siglo III a. C., el gramático Neoptolemo de Paros. *Congessit praecepta Neoptolemi,* τοῦ παριανοῦ, *de arte poetica non quidem omnia sed eminentissima (Porphyrion)*.

El segundo libro de la *Poética* había desaparecido ya en el siglo VI, cuando el texto griego fué traducido al siríaco, traducción que más tarde fué retraducida al árabe.

Con el Renacimiento la *Poética* entra en la fase triunfal de su historia. Desde 1498 la traduce G. Valla. La edición *princeps* aparece en 1508, en los *Alda*. Fué seguida durante el siglo XVI por las ediciones de Pacius, Madius, Robortellus, Petrus Victorius.

Estos editores se dedicaron no tanto a mejorar críticamente el texto mismo de la obra cuanto a proveer el texto de comentarios, fuentes de las discusiones de que provendrá en Francia, y durante el siglo XVII, la doctrina clásica.

Véase para este punto la obra completísima de M. Réné Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Hachette, 1927.

Un serio progreso en el establecimiento del texto se consigue en el siglo XIX, cuando se reconoce el valor particular de un manuscrito del siglo X u XI, pasado por alto hasta entonces, el *Parisinus* 1741, señalado con A^c en la edición de Bekker (1831).

Después de Bekker se suceden las ediciones, tanto en Alemania como en Inglaterra, pero ninguno sometió a examen más riguroso el texto de la *Poética* como Juan Vahlen.

Sus tres ediciones sucesivas —Berlín, 1867 y 1874, Leipzig, 1885— constituyen, junto con los comentarios críticos en latín, y los estudios que consagró a la interpretación de la *Poética*, en especial en las *Memorias de la Academia* de Viena, uno de los monumentos perdurables de la filología del siglo XIX.

Vahlen considera al *Parisinus* 1741 como la fuente única del texto. Los otros manuscritos que él conoce, en número de 17, todos muy posteriores al *Parisinus*, los tiene por derivados de él y les da el nombre de *apógrafos*. Si tales apógrafos o copias presentan a veces un texto más aceptable que el del *Parisinus*, tales variantes no tienen más valor que el de conjeturas.

Hoy en día no es ya posible atenerse solamente al *Parisinus*, desde que ha quedado demostrada la independencia del *Riccardianus* respecto de él; y además se ha puesto de relieve la importancia del texto árabe.

Una edición moderna de la *Poética*, como la que aquí se ha seguido, tiene que descansar sobre el *Parisinus*, el *Riccardianus* y la *versión árabe*.

a) *El Parisinus A.*

El *Parisinus* 1741 contiene juntamente con la *Poética* la *Retórica* de Aristóteles y diferentes obras acerca de la *Retórica*, posteriores a Aristóteles.

El texto de la *Poética* fué trabajado por Vahlen, que anotó las menores particularidades.

Una edición facsímil acompañada de notas descriptivas se debe a los trabajos de F. Allègre y H. Omont (Leroux; París, 1891).

El texto del *Parisinus* A es de buena tradición. Los errores que en él se encuentran son negligencias ligeras del tipo corriente — confusión de vocales, haplografías, omisión de letras . . .

b) *El Riccardianus 46 (B).*

Manuscrito del siglo XIV, nos presenta un texto de la *Poética* mutilado al principio y al final. Comienza con 1448 a 29, y tiene una laguna que va desde 1461 b 3 hasta 1462 a 17.

La independencia de B respecto de A está garantizada sobre todo por el hecho de que, en 1455 a 14, B ha conservado el texto de una docena de palabras desaparecidas a consecuencia de un homoioteleuton en la tradición representada por A. Véanse las notas críticas a 1455 a 14.

La desaparición de estas palabras en la tradición de A había conducido a los copistas y editores a corregir τὸ μὲν γάρ, cuidadosamente conservado en A, por las ὃ μὲν γάρ.

En muchos otros lugares el *Riccardianus* confirma de manera sorprendente las conjeturas de sabios modernos. Así, en 1454 a 22 se encuentra τὸ ἁρμόττοντα (Vahlen) en vez de τὰ ἁρμόττοντα de A; en 1454 b 9, ἢ ἡμεῖς (Stahr) en vez de ἡμᾶς de A; en 1455 a 16 παραλογισμός (Vahlen) en vez de παραλογισμόν de A; en 1455 b 2 παρατείνειν (P. Vettori) en vez de περιτείνειν de A.

Otras buenas lecciones del *Riccardianus* concuerdan con las de la versión árabe. Así, en 1448 b 22, en vez del texto ininteligible de A οἱ πεφυκότες καὶ αὐτὰ da οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτά; en 1451 a 17 en vez de τῷ γένει da τῷ ἑνί; en 1455 a 33 en vez de ἐξεταστικοί da ἐκστατικοί y en 1455 a 27 ἀνήει en vez de ἂν εἴη de A.

El final del *Riccardianus* es de un interés especial. Mientras que el texto tradicional de la *Poética* se detiene en 1462 b 19 con las palabras εἰρήσθω τοσαῦτα, en el *Riccardianus*, después de εἰρήσθω ταῦτα se lee: περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας, y además una palabra que parece ser γράψω.

Si la autenticidad de este final fuese completamente segura quedaría resuelta la cuestión acerca del segundo libro de la *Poética*.

Que el asunto reservado para el segundo libro tenga que ser sobre el iambo y la comedia parece muy verosímil, porque Aristóteles hace derivar la comedia del iambo (1449 a 1 sqq.), como la tragedia proviene de la epopeya.

Pero los autores ven en ello algunas dudas.

c) *La versión árabe.*

La versión árabe de la *Poética* nos ha llegado en un manuscrito de la *Biblioteca Nacional* de París (Ar.

882 a). No ha sido bien conocida de los helenistas hasta hace unos treinta años.

El sabio orientalista Margoliouth había traducido algunos pasajes en 1887 —*Analecta orientalia ad Poeticam Aristotelicam*, Londres, 1887—; pero solamente en 1911 ha dado una traducción latina completa, impresa con el texto griego. (En Hodder and Stoughton, New York y Toronto.) Más tarde Jaroslaus Tkatsch ha emprendido una grande edición crítica de la versión árabe, bajo los auspicios de la Academia de Viena. El primer volumen apareció en 1928.

Las citas de la versión árabe de la presente edición concuerdan con la de Tkatsch y están tomadas de la de Margoliouth.

Parece que la versión árabe debe colocarse hacia el comienzo del siglo X, y comprende el texto original, fuera de una laguna que va desde 1460 a 17 hasta 1461 a 9. En sí misma es una versión de una traducción siríaca del siglo VI, de la que no quedan más que unas líneas.

Hecha en un país y para un público que no tenía la menor noticia de lo que eran una tragedia y una epopeya, la versión árabe resulta un calco mecánico y una traducción *literal*, casi ininteligible. Pero precisamente gracias a esta extremada literalidad permite de cuando en cuando mejorar el texto basado en nuestros manuscritos griegos.

Por ejemplo: ya al principio de la *Poética* (1447 b 9) confirma brillantemente la conjetura de Bernays, *ἀνώνυμος*; más adelante, 1447 b 16 nos permite reconstruir con seguridad *φυσικόν*, que Heinsius había propuesto.

d) *Bibliografía.*

Las ediciones más famosas de la *Poética*, aparte de la de Vahlen ya citada, son las inglesas de Ingram Bywater, Oxford, 1909; la de S. H. Butcher, Londres, 1893; 4 edic. 1920, y la edición italiana de A. Rostagni, Turín, 1927.

La de Butcher va acompañada de un excelente trabajo sobre la doctrina de la *Poética: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.*

Para un catálogo completo de las obras dedicadas a la *Poética* —ediciones, traducciones, comentarios, etc.— véase el libro *A Bibliography of the Poetic of Aristotle*, de Lane Cooper y Alfred Hudeman, New-Haven, Londres y Oxford. 1928.

Para la obra presente nos hemos servido ampliamente de la de J. Hardy, de la Colección *Guillaume Budé*, París, 1932, y de la edición de W. Hamilton Fyfe en la *Loeb Classical Library*, 1939.

Para dar una idea de las traducciones de la *Poética* en castellano transcribimos los párrafos siguientes de don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, págs. 206-209, edic. Espasa-Calpe Argentina, 1943:

"Corre (sin fundamento antiguo que sepamos, puesto que ni Tamayo de Vargas ni Nicolás Antonio la autorizan), repetida en muchos libros modernos, la especie de que Juan Páez de Castro (no Pérez, como algunos escriben), bibliotecario de Don Diego de Mendoza y uno de los filólogos más laboriosos de nuestra edad de oro, tradujo la *Poética*, de Aristóteles. Imagino que éste es uno de tantos yerros como por primera vez se difundieron en el absurdo prólogo de Nassarre a las comedias de Cervantes, y en el librejo de don Luis Joseph

Velázquez sobre *Los orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754); por lo menos, hasta la hora presente, ha sido vana toda mi diligencia para encontrar, no ya el texto de esa versión que tengo por soñada, sino la menor indicación relativa a ella, en ninguno de los muchos escritores que hablan de Páez de Castro, ni en la bastante nutrida correspondencia literaria que éste seguía con sus amigos humanistas. Bien sé que Páez de Castro había emprendido enormes trabajos sobre Aristóteles, pero no de traducción en lengua vulgar, sino de corrección y depuración del texto griego, con presencia de muchos manuscritos antiguos. Y aun estos trabajos, que el autor miraba como preliminares para una obra grande y sintética sobre la filosofía de Aristóteles concordada con la de Platón, debieron de quedar incompletos y perderse, puesto que no ha encontrado ni vestigio de ellos el último y más docto de los biógrafos de Páez, mi llorado amigo Carlos Graux, en su libro que es honra de la erudición francesa contemporánea y gravísimo cargo de conciencia para los olvidadizos e inertes helenistas españoles.

"Del médico valenciano Francisco de Escobar, que en Barcelona fué maestro de Juan de Mal-Lara, y que hoy solamente es conocido por una versión latina de los *Progymnasmas* de Aftonio y de algunas fábulas esópicas, dicen Andrés Scott y Nicolás Antonio que había empezado a traducir (¿hacia 1557?) la *Retórica* de Aristóteles, porque de las dos versiones latinas hasta entonces conocidas, la de Jorge Trapezuncio le desagradaba por impericia del autor en la lengua latina, y la de Hermolao Bárbaro por el defecto contrario, es decir, por mala inteligencia del original griego. No quedan más noticias de semejante trabajo, que debió de quedar muy a los principios.

"Vicente Mariner, el helenista más fecundo que España ha producido, prodigio de actividad, de memoria y de mal gusto, del cual nunca pudo curarle el trato asiduo con la docta antigüedad, tradujo él solo, ya en prosa, ya en verso, ya en latín, ya en castellano, la mitad de la literatura griega, incluso los escoliastas y los sofistas. Claro es que entre estos ciclópicos trabajos, que llenan casi solos un armario (el F. f) de la sala de manuscritos de la *Biblioteca Nacional*, no faltan, no podían faltar, las obras de Aristóteles, todas las cuales (exceptuando la *Metafísica*), puso Mariner en castellano con tanta dureza como fidelidad, prestando en ello el más positivo servicio a la cultura española, en medio de tantos otros trabajos estériles y baldíos. En la colección aristotélica de Mariner figuran, no sólo la *Poética*, sino las dos *Retóricas* atribuídas a Aristóteles. Simultáneamente con Mariner se había dedicado a poner en lengua castellana la *Poética* el gallego don Alonso Ordóñez das Seixas y Tobar, señor de San Payo, pero alcanzó mejor fortuna en ver de molde su trabajo desde 1626. La traducción de Ordoñez, aunque no está tomada del latín, como insinúa Nicolás Antonio, sino que es directa del griego, no excluía ciertamente otra mejor, y para mí no hay duda que la de Goya y Muniain le lleva grandes ventajas, sin ser prefecta por eso. Sea defecto de las ediciones de la *Poética* que en el siglo XVII corrían, y que aumentaban las dificultades de estos oscurísimos fragmentos, sea impericia de Ordoñez, hay que confesar que muchas veces se le quedó traspapelado el sentido, y aun hizo decir a Aristóteles lo contrario de lo que pensaba, o algo sin razón ni enlace, además de quedarse vírgenes de traducción no pocos incisos.

"La mayor parte de estos defectos se remediaron en una reimpresión del siglo pasado, en la cual entendió el

catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro: don Casimiro Flórez Canseco, quien para reunir en un cuerpo lo mejor que hasta su tiempo se había trabajado sobre la *Poética*, añadió al trabajo de Ordoñez el texto griego, con una colección de variantes, la versión latina de Heinsio con sus notas, y las del abate Batteux en su libro, entonces tan celebrado, de las *Cuatro Poéticas*.

"Contemporáneo de Ordoñez y de Mariner fué el conquiense Juan Pablo de Mártir Rizo (descendiente del célebre humanista Pedro Mártir), fecundo traductor e historiógrafo con ribetes de político, a lo cual agregaba ciertos conocimientos de literatura francesa, harto peregrinos en el siglo XVII. Mártir Rizo, que era hombre de buen gusto, aunque de estilo un tanto afectado y sentencioso, volvió a traducir la *Poética* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Aniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado. El interés de la *Poética* de Mártir Rizo (que aún yace inédita en la Biblioteca Nacional) está en las ilustraciones que la acompañan, en una de las cuales se lee una minuciosa y durísima crítica de la *Jerusalén Conquistada*, de Lope de Vega, donde algunos han creído ver la mano del implacable Torres Rámila."

Por los motivos que indica Menéndez y Pelayo, aparte de la evolución posterior de estos estudios, poco es lo que hemos podido utilizar, para la edición presente, de las traducciones de Ordoñez, y correcciones de Flórez Canseco, de que hemos podido disponer. El lector que haga el cotejo lo echará de ver inmediatamente.

SIGLAS

A	=	Parisinus 1741, siglo X u XI. = A[c] de Bekker.
B	=	Riccardianus 46, siglo XIV.
Apogr.	=	apographa; copias derivadas de A.
Ar.	=	Versión árabe de Abu'l-Baschar Matta. Siglo X, traducida en latín por Margoliuth.
Σ	=	original griego, perdido, de la versión siríaca (igualmente perdida) de que deriva la versión árabe.

NOTA

No es preciso advertir que la división en capítulos, sus títulos y números no viene de Aristóteles. Aquí se ha seguido la tradición en cuanto a la división en capítulos, y la obra de J. Hardy en cuanto a los títulos.

TEXTO ORIGINAL

Y

VERSION ESPAÑOLA

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1

1447 a Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν, ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. Διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας) ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις· ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστική, κἂν εἴ τινες

1447 a 12 λέγωμεν apogr : λέγομεν A et *dicamus et dicimus* Ar || 17 τῷ ἐν ἑτέροις Forchhammer cf. *per alias res* Ar : τῷ γένει ἑτέροις A defendit Bywater non obstante loco 1451 a 17 ubi γένει in A manifeste pro ἑνὶ legitur || 21 κἀν apogr. : καὶ A.

SOBRE POETICA

1

[*Plan de la Poética.*] Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes. 1447 a

[*Poesía e imitación.*] La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad [1] de que todas ellas son —todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación,* [2] que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos —por arte o por costumbre—, y otros con la voz. [3] Y de parecida manera en las artes dichas: todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía, [4] empleadas de vez o separadamente. Se sirven solamente de armonía y ritmo el arte de flauta y cítara, y

ἕτεραι τυγχάνουσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν· καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τού-
1447 b τοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων ⟨ἀνώνυμος⟩ τυγχάνει οὖσα μέχρι τοῦ νῦν. Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους, οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες.

Καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν. Ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.

Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. Εἰσὶ δέ τινες αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις,

25 τυγχάνουσιν apogr. : τυγχάνωσιν A, sed secundum usum Aristotelis est scribere κἂν εἰ τυγχάνουσιν (v. Bonitzii *Ind.*) || τοιαῦται apogr. = Ar *similes* : om. A || 26 μιμοῦνται A secl. Spengel || 27 ἡ τῶν ὀρχηστῶν = Ar *ars instrumenti saltationis* : οἱ τῶν ὀρχ. A οἱ (πολλοὶ) τῶν ὀρχ. Heinsius *αἱ* τῶν ὀρχ. Reiz || 29 ἐποποιία A secl. Ueberweg, deest in Ar || **1447 b** 9 ἀνώνυμος suppl. Bernays ; cf. Ar *quae sine nomine est adhuc* || τυγχάνει οὖσα Suckow : τυγχάνουσα A, quod qui admittunt aliquid hic intercidisse statuunt. || 15 κατὰ τὴν apogr. : τὴν κατὰ A || 16 φυσικόν coniec Heinsius = Ar : μουσικόν A quam lectionem falsam esse iam eius verbi post ἰατρικόν situs satis demonstrat || 22 καὶ A : καὶ τοῦτον apogr. οὐκ ἤδη καὶ Ald Egger *καίτοι* Rassow || 24 αἳ Ald : οἳ A.

si alguna otra hay parecida en ejecución a éstas, por ejemplo: la de la zampoña. Con ritmo, mas sin harmonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas. [5]

[*Especies de imitación por la palabra.*] Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica [6] —mezclando métricas diferentes o de un solo tipo—, le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, [7] porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones [8] de Sofrón y de Xenarco, los diálogos socráticos y lo que, sirviéndose de trímetros —de métrica elegíaca o de cualquier otro tipo—, reproduzca, imitándolo, algún poeta. El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la *imitación*, sino indistintamente por causa de la *métrica*; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música. 1447 b

Que, en verdad, si se exceptúa la métrica, nada de común hay entre Homero y Empédocles; [9] y por esto con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo. Y por parecido motivo habría que dar el nombre de poeta a quien, mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación, como Xeremón lo hizo, al emplear toda clase de métrica, en su rapsodia *Centauro*. [10]

Empero sobre este punto se distingue y decide de la manera dicha. Hay, con todo, artes que emplean todos los recursos enumerados, a saber: ritmo, melodía y métrica,

λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

2

1448 a Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις· κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες), ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ⟨μιμοῦνται⟩ ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν. Δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἕξει ταύτας τὰς διαφοράς, καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος ⟨ὁ⟩ τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους. Ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους· ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος, μιμήσαιτο ἄν τις.

Ἐν δὲ τῇ αὐτῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

1448 a 4 μιμοῦνται ex Ar supplevi || 8 τῷ apogr. : τὸ A || 10 καί: καὶ τὸ A καὶ τῷ Bywater, sed ex τὸ malim ταὐτὸ facere || 12 ὁ ex apogr. add. || 13 δειλιάδα (super ει scripsit man. rec. η) A : δηλιάδα apogr. = Ar ut videtur || 15 ὥσπερ γὰρ coniec. Vahlen : ὥσπερ γᾶς A ὡς Πέρσας καὶ coniec. Fr. Medici (v. adnot.) ὥσπερ Ἀργᾶς Castelvetro coll. Athen. XIV 638 b IV 131 b; plura deesse existimat Bywater || Κύκλωπας : κυκλωπᾶς A || 16 τῇ αὐτῇ Vettori = Ar : αὐτῇ A ταύτῃ Casaubon.

cuales son la poesía ditirámbica, la nómica,[11] al igual que la tragedia y la comedia, diferenciándose en que algunas los emplean todos de vez y otras según las partes. Y estas diferencias en las artes provienen, según digo, de aquello *en que* hacen la imitación.

2

[*Objeto de la reproducción imitativa: las acciones.*] 1448 a
Ahora bien: puesto que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres *en acción*, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos[12] —porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos,[13] ya que vicio y virtud los distinguen en todos—, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros —e igual sucede a los pintores, pues Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales—,[14] es claro, de consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha.

Porque, aun en la danza, en la flautística y la citarística, pueden surgir estas diferencias, lo mismo que en la palabra corriente y en la métrica pura y simple; y así Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón[15] a los iguales, mientras que Heguemón de Taso,[16] primer poeta de parodias, y Nicóxares, el de la *Deilíada*,[17] a los peores. Y de parecida manera en poesía ditirámbica y nómica; por ejemplo: si alguno reprodujera imitativamente, cual Timoteo y Filoxeno, a los Cíclopes.[18]

Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores.

3

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορά, τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τις. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα), ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἐστιν, ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε ⟨καὶ ἃ⟩ καὶ ὥς. Ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει· πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. Διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἵ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητής, πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητ·ς, καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ), ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον. Αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασίν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως·
1448 b καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.

Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν, καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως, εἰρήσθω ταῦτα.

23 πάντας A = Ar : πάντα Casaubon, Bywater || 25 καὶ ἃ apogr. : om. A || 28 post καλεῖσθαι incipit B || 34 Χιωνίδου Robortello = Ar : Χωνίδου AB || 35 αὐτοὶ Spengel : οὗτοι AB || 36 Ἀθηναίους Spengel : Ἀθηναῖοι AB.

3

[*Manera de imitar.*] Se da aún una tercera diferencia en estas artes: en la *manera* de reproducir imitativamente cada uno de los objetos. Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Homero—, [19] o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo. [20]

[*Conclusión.*] Como dijimos, pues, al principio, las tres diferencias propias de la reproducción imitativa consisten en aquello *en que*, en los *objetos* y en la *manera*. Desde un cierto punto de vista, pues, Homero y Sófocles serían imitadores del mismo tipo, pues ambos reproducen imitando a los mejores, y, desde otro, lo serían Homero y Aristófanes, puesto que ambos imitan y reproducen a hombres en acción y en eficiencia.

[*Etimologías de "drama" y "comedia".*] Y por este motivo se llama a tales obras *dramas*, porque en ellas se imita a hombres *en acción*. Y por esta misma razón los dorios reclaman para sí la tragedia y la comedia —los megáricos residentes aquí reclaman por suya la comedia, como engendro de su democracia, [21] y lo mismo hacen los de Sicilia, [22] porque de allá es el poeta Epicarmo, muy anterior a Xiónides y Magneto; [23] algunos peloponesios [24] reclaman para sí la tragedia—, y dan como razón e indicio los nombres mismos, porque dicen que, entre ellos, a los suburbios se los llama komas, κώμας, mientras que los atenienses los denominan *demos*, δῆμος, y a los *comediantes* se les dió tal nombre no precisamente porque anduvieran en *báquicas jaranas*, *komadsein*, κωμάζειν, [25] sino porque andaban errantes de *poblacho* en *poblacho*, ya que en las ciudades no se los apreciaba. Además: los dorios 1448 b
dan al obrar el nombre de *dran*, δρᾶν, mientras que los atenienses emplean el de *prattein*, πράττειν.

Baste, pues, con esto acerca de cuántas y cuáles sean las diferencias en la reproducción imitativa.

4

4

Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές, ~~καὶ~~ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί (καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας), καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.

Αἴτιον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως· ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ᾗ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι, φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

Διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

1448 b 5 αὗται apogr. : αὐταὶ AB || 6 διαφέρουσι A : διαφέρει B || 10 αὐτὰ A : αὐτῶν B || 18 οὐχ ᾗ plerique editt. G. Hermann auctore : οὐχ AB servat Vahlen || 22 οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ B = Ar (cf. *Ref. Sophist.* 183 b): πεφυκότες καὶ αὐτὰ A || 25-26 σεμνότεροι ... εὐτελέστεροι A : σεμνότερον ... εὐτελέστερον B.

4

[*Orígenes de la Poesía.*] En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la Poesía, y ambas naturales: [26] 1. ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. en que todos se complacen en las reproducciones imitativas.

E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.

Y la causa de esto es que no solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: *"éste es aquél"*, [27] porque, si no lo hemos visto anteriormente, la imitación no producirá, en cuanto tal, placer, mas lo producirá en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.

Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo —porque es claro que los metros son partes del ritmo—, partiendo de tal principio innato, [28] y, sobre todo, desarrollándolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en *improvisaciones,* [29] la *Poesía.*

[*Historia de la Poesía; Homero.*] Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con

Τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς· ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς κατὰ τὸ ἁρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον (διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν), ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. Καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωϊκῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί.

Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτω καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς
1449 a καὶ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.

Παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας, οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν, οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζονα καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν ἆρ' ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτό τε καθ' αὑτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος.

Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα), κατὰ μικρὸν ηὐξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.

Καὶ τό

31 καὶ τὸ B confirm videtur Ar : om. A || 35 ἀλλ' ὅτι καὶ A cf. *Wiener Stud.* 1917, p. 69, ἀλλὰ καὶ B || 38 ὁ γὰρ B : τὸ γὰρ A || 1449 a 6 μείζονα apogr. : μεῖζον A μείζω B || 7 ἆρ' ἔχει B = Ar : παρέχει A || 8 κρῖναι Forchhammer : κρίνεται ἢ ναὶ A κρίνεται εἶναι B quas lectiones genuit sane dittographia κρῖναι εἶναι || 12 διαμένει apogr. : διαμένειν AB.

himnos y encomios. Antes de Homero no se puede señalar poema de esta clase, aunque es de creer que hubiese otros muchos compuestos. Y comenzando por el mismo Homero, tenemos hoy suyo el *Margites* [80] y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el metro *iambo* como acomodado a ellos, de donde provino el que a esta manera de poesía se la llamara *iámbica*, [81] porque con tal tipo de metro se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y así entre los poetas antiguos unos fueron llamados poetas heroicos y otros, poetas iámbicos.

Mas así como Homero en los asuntos esforzados es el más excelente poeta —y lo es él solo, no solamente por haber escrito bien, sino además por haber introducido las imitaciones dramáticas—, de la misma manera, primero que todos los demás mostró cuál debía ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar las cosas ridículas y no las oprobiosas [82] para los hombres — que su *Margites* guarda la misma proporción con las comedias 1449 a
como la que tienen *Ilíada* y *Odisea* con las tragedias.

Venidas, pues, a luz tragedia y comedia, y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos, en vez de poetas iámbicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad que aquéllas. [83]

Pero es otra cuestión considerar si el poema trágico ha llegado o no aún a la perfección que le es debida, bien respecto de sí mismo, bien cuanto a la escenificación teatral.

[*Historia de la tragedia.*] De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una, de los entonadores del ditirambo; [34] la otra, de los de cantos fálicos —que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades—, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando. Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente a su naturaleza, se fijó.

τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. Σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

5

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις, καὶ δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ
1449 b σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. Ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ

27 ἑξάμετρα AB : τετράμετρα Winstanley || 30 διεξιέναι A : διιέναι B.
35 τὸ γελοῖον A : γελοῖον B || 1449 b 1 κωμῳδῶν A : κωμῳδίας B κωμῳδοῖς Bernhardy.

En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y dió al diálogo la principal. Sófocles elevó a tres [35] el número de los actores e hizo decorar el escenario. Demás de esto, la tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, [36] vino a adquirir grandeza; y, desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad. Y en lugar del tetrámetro trocaico echó mano de iambo, que, a los comienzos se usó el tetrámetro por ser entonces poesía de estilo satírico y por más acomodado para el baile. [37] Mas, introducido el diálogo, la naturaleza misma de la tragedia halló la métrica que le era propia, porque, de entre todas las clases de metro, es el iambo el más decible de todos. De lo cual es indicio el que, en el diálogo, nos salen casi siempre iambos, [38] mientras que raras veces hablamos en exámetros, y esto solamente cuando declinamos del tono de diálogo.

Dícese además que se la adornó con episodios en abundancia, y con otros ornamentos. [39] Dése todo esto por dicho, que examinar tales puntos uno por uno fuera tal vez demasiado trabajo.

5

[*La comedia; sus progresos.*] La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de *maldad fea*, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; [40] y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.

Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico. Que tan sólo al cabo de mucho tiempo el Arconte proporcionó al comediante 1449 b
un coro, [41] que antes se componía de voluntarios. Y únicamente desde que la comedia tomó alguna forma, se guarda memoria de los poetas que, de ella, se llaman cómicos. [42]

μνημονεύονται.

Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται· τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. Ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ⟨γὰρ⟩ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. Καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

Μέρη δ᾽ ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. Διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

6

Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν, περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν, ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκά-

6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις AB, habuisse Σ opinatur Tkatsch : secl. Susemihl, dubitanter servamus ; excidisse aliquam sententiam statuit Bywater || 9 μὲν τοῦ μετὰ μέτρου Thurot : *μόνου μέτρου μεγάλου* A μόνου μέτρου μετὰ λόγου B *de metro cum sermone* Ar μόνον τοῦ μέτρῳ corr. Tyrwhitt, alii aliter || 12 γὰρ ex apogr. suppl. = Ar || 19 αὐτὴ apogr. : αὐτῇ A.

21 μὲν B : om. A || 23 ἀπολαβόντες AB : ἀναλαβόντες corr. Bernays || 25 ἑκάστῳ Reiz : ἑκάστου AB = Ar.

Ni se sabe quién aportó las máscaras, prólogos, número de actores y otros detalles de este género; empero, la idea de componer tramas y argumentos se remonta a Epicarmo y Formio; [43] vino, pues, al principio, de Sicilia; y en Atenas fué Crates [44] el primero que, abandonando la forma iámbica, comenzó por hacer argumentos y tramas sobre cualquier asunto.

[*Comparación entre tragedia y epopeya.*] Convienen, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica, reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquélla se sirve de métrica uniforme [45] y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco, [46] mientras que la epopeya no exige tiempo definido. Y es éste otro punto de diferencia entre ellas. Aunque a decir verdad, tragedia y épica procedieron al principio en este punto a gusto de poeta.

En cuanto a los elementos constitutivos, algunos son los mismos; otros, peculiares a la tragedia. Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos, porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya.

6

[*Definición de la tragedia.*] Acerca de las reproducciones que en exámetros imitan, y sobre la comedia, hablaremos más adelante. [47] Tratemos ahora acerca de la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: "*Es*, pues, *tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje,* [48] *cada peculiar deleite en su correspondiente parte;*

στῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις· ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς
1450 a πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας), πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. Τούτοις μὲν οὖν ⟨πάντες⟩ [οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν] ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύ-

28 παθημάτων B = Ar., μαθημάτων A || 36 πᾶσαν AB : πᾶσιν Madius || 1450 a 2 (et infra 6) διάνοιαν A διάνοια B || ταύτας καὶ A ταῦτα B || 8 καθ' ἃ ποιά apogr. : καθόποια A || 12 πάντες ὡς εἰπεῖν post multos scripsi, seclusis tamquam glossemate verbis οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν quae desunt in Ar; ὡς εἰπεῖν post ὄψεις ἔχει πᾶν collocandum esse conicc Bywater

imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza." [49] Y llamo *"lenguaje deleitoso"* al que tenga ritmo, armonía y métrica; y por *"cada peculiar deleite en su correspondiente parte"* entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador [50] en algunas partes mediante la métrica sola, en otras por medio de la melodía.

[*Las seis partes constitutivas de la tragedia.*] Y puesto que son personas en acción quienes reproducen imitando se sigue, en primer lugar, que por necesidad uno de los elementos de la tragedia habrá de ser, por una parte, *espectáculo bello de ver;* [51] y otros, a su vez, *composición melódica* y *recitado* o *dicción,* que con tales medios se hace la reproducción imitativa. Y denomino *recitado* a la composición métrica misma; mientras que *composición melódica* ya da a entender de por sí su propia significación y virtud. Empero, la imitación lo es de acciones. [52] Y las acciones las hacen agentes que, por necesidad, serán tales o cuales según sus caracteres éticos — que de carácter e ideas les viene a las acciones mismas el ser tales o cuales. [53] Dado, 1450 a
pues, que dos sean las naturales causas de las acciones, [54] a saber: carácter e ideas, de tales causas provendrá para todos el éxito o el fracaso. Ahora bien: la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, *trama* o *argumento* [55] a la peculiar disposición de las acciones; y *carácter,* a lo que nos hace decir de los actores que son tales o cuales; [56] y *dicción* o *recitado,* lo que ellos en sus palabras descubren al hablar, o de su modo de pensar sacan a luz en ellas. [57]

Consiguientemente: toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1. el argumento o trama; 2. los caracteres éticos; 3. el recitado o dicción; 4. las ideas; 5. el espectáculo; 6. el canto. De ellas dos partes son medios *con que* se reproduce imitativamente; una, la manera de imitar; tres, las cosas imitadas; y fuera de éstas no queda ninguna otra. Casi todos los poetas, se puede dcir, se han servido de tales tipos de partes, puesto que todas las tragedias tienen parecidamente espectáculo, caracteres, trama y recitado, melodía e ideas.

τως.

Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας ⟨καὶ κακοδαιμονίας· ἡ δὲ εὐδαιμονία⟩ καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστί, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης. Εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες· κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον. Οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. Ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων.

Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν. Αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.

Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

Ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.

Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. Παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ
1450 b ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκο-

17 καὶ εὐδαιμονίας A : καὶ εὐδαιμονία B = Ar || καὶ κακοδαιμονίας· ἡ δὲ εὐδαιμονία suppl. Vahlen || 18 καὶ ἡ A . καὶ B || 29 λέξει καὶ διανοίᾳ Vahlen : λέξεις καὶ διανοίας AB || 30 οὐ B = Ar . om. A

[*Acción y trama.*] La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura; y tanto malaventura como bienandanza son cosa de acción, y aun el fin es una cierta manera de acción, no de cualidad. [58] Que según los caracteres se es tal o cual, empero según las acciones se es feliz o lo contrario. Así que, según esto, obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter. [59] Luego actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo.

Además: sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres. Que, en efecto, las tragedias de casi todos los modernos carecen de caracteres; [60] y es caso general entre los poetas, como lo es también, entre los pintores, Zeuxis comparado con Polignoto; porque Polignoto es buen pintor de caracteres morales, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene carácter moral alguno.

Además: si se enhebran sentencias morales, por bien trabajadas que estén la dicción y pensamiento no se obtendrá una obra propiamente trágica, y se conseguirá, por el contrario, con una tragedia deficiente en tales puntos, mas con trama o peculiar arreglo de los actos. Añádase que lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento.

Un indicio más: los novatos en la composición de tragedias llegan a dominar exactamente la composición y los caracteres antes y primero que la trama de los actos — caso de la mayoría de los antiguos poetas.

Es, pues, la *trama* o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, [61] viniendo en segundo lugar los caracteres. Cosa semejante, por lo demás, sucede en 1450 b
pintura; porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen. Y así es la

γραφήσας εἰκόνα. Ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων.

Τρίτον δὲ ἡ διάνοια. Τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς.

Ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὁποῖά τις, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον, ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει (διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων). Διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται

Τέταρτον δὲ τῶν ἐν λόγῳ ἡ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

Τῶν δὲ λοιπῶν [πέντε] ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Ἡ δε ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δέ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστιν. Ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ την ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.

7

Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν.

Κεῖται δ'

1450 b 9 ἐν οἷς ... φεύγει deest in Ar; verba ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἤ aliqui infra, post τῶν λόγων, transferunt || 11 τι apogr. : τις A || 13 ἐν λόγῳ Bywater (J. of Philology 5 p. 119) : μὲν λόγων AB λεγομένων Gomperz || 16 ἐπὶ τῶν λόγων AB · ἐπὶ τῶν (ψιλῶν) λόγων Susemihl ἐπὶ τῶν ἀμέτρων λόγων habebat Σ (cf 1451 b 1) fortasse recte || 17 πέντε A deest in B et in Ar secl. Spengel || ἡ δὲ ὄψις A : αἱ δὲ ὄψεις B || 19 ἡ γὰρ B · ὡς γὰρ A defendit Vahlen ἴσως coniec. Meiser.

tragedia reproducción imitativa de una acción y, mediante la acción, de los gerentes de ella.

[*Ideas y expresión.*] Lo tercero es la *expresión*, y consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma, y lo que con ella concuerde, cosas que, en los discursos, son efecto propio de la política y de la retórica, que por esto los poetas antiguos hacían hablar a sus personajes en el lenguaje de la política, y los de ahora en el de la retórica. [62]

[*El carácter.*] El *carácter* es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, [63] cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye —por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible o evitable a merced del que habla. Hay, por el contrario, *expresión* o *ideas* donde quepa mostrar que una cosa es así o asá o bien sacar a luz algo universal. [64]

[*Dicción o léxico.*] Lo cuarto, entre las partes de decir, es la *dicción* o *léxico* que, según lo dicho ya, no es sino interpretación de ideas mediante palabras, [65] cosa que igual puede hacerse mediante palabras en métrica o con palabras en prosa.

[*Canto y espectáculo.*] A las otras cinco partes de la tragedia las vence en dulzura la *composición melódica*. El *espectáculo* se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia, porque la virtud de la tragedia se mantiene aun sin certámenes y sin actores. Aparte de que, para los efectos espectaculares, los artificios del escenógrafo son más importantes que los de los poetas mismos.

7

[*Amplitud de la acción.*] Dando ya, pues, por definidos estos puntos, digamos cuál debe ser la trama de los actos, que ella es lo primero y más importante de la tragedia.

ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. Ὅλον δ' ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. Ἀρχὴ δ' ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστί, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις.

Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἔκ τινων, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ
1451 a ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον)· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δ' εὐμνημόνευτον εἶναι.

Τοῦ δὲ μήκους ὅρος ⟨ὁ⟩ μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. Ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος, ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγ-

38-40 πάμμικρον ... παμμέγεθες apogr. : πᾶν μικρόν ... πᾶν μέγεθος AB || **1451 a** 3 σωμάτων AB = Ar : συστημάτων Bywater, v. adnot. || 6 τοῦ δὲ B τοῦ A ὁ add. Bursian || 9 ἄλλοτέ φασιν AB : ἄλλοτ' εἰώθασιν M. Schmidt, cui conjecturae favere uidetur Ar. *sicut solemus dicere aliquo tempore* sed v. adnot. || 11 διορίσαντας A : διορίσαντα B.

Dejemos además por bien asentado que la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener, con todo, magnitud. Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo *principio* aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y *fin*, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y *medio*, lo que sigue a otro y es seguido por otro.

Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores.

Además: puesto que lo bello —sea animal o cualquier otra cosa compuesta de algunas— no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso —porque *la belleza consiste en magnitud y orden*, y por esta razón un animal bello no lo fuera en siendo extremadamente pequeño, ya que la visión se hace confusa cuando su duración se acerca a tiempo imperceptible, [66] ni descomunalmente grande, porque no 1451 a
se lo pudiera abarcar de un golpe de vista, [67] escapándosele por el contrario al espectador unidad y totalidad, pongo por caso el de un animal de mil estadios—, síguese según esto que, a la manera como en cuerpos y animales es, sin duda, necesaria una magnitud, mas visible toda ella de vez, de parecida manera tramas y argumentos deben tener una magnitud tal que resulte fácilmente retenible por la memoria. [68]

Ahora que el límite de tal extensión para los concursos y respecto de los sentidos [69] no depende del arte; porque si hubiera que presentar en un concurso cien tragedias, las clepsidras fijaran el tiempo, como se dice ha pasado alguna vez. [70] Empero, el *límite natural* de la acción es: el de mayor amplitud es el más bello, mientras la trama o intriga resulte visible en conjunto. Y para decirlo sucintamente en definición: *límite preciso* en cuanto amplitud es el de tal amplitud que en ella pueda trocarse una serie de

καῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους.

8

Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν [ἐνίων] οὐδέν ἐστιν ἕν. Οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. Διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα καὶ Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γὰρ ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. Ὁ δ' Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικε καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν, οἵαν λέγομεν, τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. Χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9

Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενό-

17 ἑνὶ B, habebat Σ : γένει A, cf. 1447 a 17 || 18 ἐνίων A : secl. Spengel ἑνὶ B || 27 ἢ B : om. A || 28 λέγομεν B : λέγοιμεν A ⟨ἂν⟩ λέγοιμεν Vahlen || 34 διαφέρεσθαι AB : διαφθείρεσθαι, quod exhibuisse videtur Σ, minus apte cum κινεῖσθαι congruit.

acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna. [71]

8

[*Unidad de acción. Ejemplo de Homero.*] Una trama o intriga no es *una*, como piensan algunos, sólo porque trate de un solo personaje, puesto que a uno, aun y siendo uno, le pasan muchas e infinitas cosas que no hay manera de formar unidad alguna con ellas. Y parecidamente: numerosas son las acciones de *uno*, mas con todas ellas no es posible constituir acción unitaria. [72] Y en esto precisamente faltaron, al parecer, cuantos poetas compusieron *Heracleidas, Teseidas* y poemas de semejante estilo, [73] quienes, por ser Hércules un solo personaje, creyeron que, sin nada más, debía poseer ya unidad la trama o argumento.

Homero, sin embargo, o por arte o de natural parece haber visto bellamente en este punto, así como en muchos otros supera a tantos otros, porque al componer la *Odisea* no metió en el poema todo lo que a Ulises le pasó —pongo por caso, su herida en el Parnaso [74] o su simulada locura en la asamblea, [75] sucesos de los cuales no era necesario o verosímil que, por haber acontecido el uno, hubiese de suceder el otro—, sino tan sólo lo concerniente a una acción, tal como lo hemos dicho; y así compuso la *Odisea*, [76] y parecidamente la *Ilíada*.

Es preciso, pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser reproducción imitativa de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo.

9

[*Poesía e historia. Comparación.*] De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como su-

μενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ
1451 b ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται· αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα.

Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει.

Ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν

1451 b 4 τούτῳ B : τοῦτο A || 7 τὰ καθόλου B : καθόλου A || 10 τὸ δὲ B : τὸν δὲ A || 13 οὕτω AB : οὐ scripsit Butcher coll. Ar *nequaquam* probauit Th. Reinach || ὑποτιθέασι A, cf. 1455 b 12 ὑποθέντα τὰ ὀνόματα : τιθέασιν B ἐπιτιθέασιν apogr. || 14 περὶ τόν A : περὶ τῶν B || 19 ἐνίαις A : ἐν ἐνίαις B || 21 Ἀνθεῖ Welcker : ἄνθει AB Ἄνθῃ exhibuisse videtur Σ

cedieron sino cual dsearíamos hubieran sucedido, [77] y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad. Que, 1451 b
en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella [78] —que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, [79] ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase *en universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; [80] y *en singular*, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibíades.

[*Aplicación a la comedia.*] En la *comedia* está ya la cosa clara; porque, una vez compuesta la intriga según verosimilitud, los poetas ponen a los personajes los nombres que primero les vienen, y no como los poetas iámbicos que trabajan sobre individuos. [81]

[*Aplicación a la tragedia.*] En la *tragedia* suelen conservarse los nombres históricos. Y la causa de ello es porque solamente lo posible es creíble; que no tenemos sin más por posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible, que no hubiera sucedido, de no ser posible.

Con todo, en algunas tragedias tan sólo uno o dos nombres son conocidos, los demás invención; en alguna, ni uno solo, por ejemplo en la *Antea* de Agatón, [82] que en esta composición todo es inventado: hechos y nombres, y no por eso el deleite es menor.

De manera que, en general conclusión, no es preciso atenerse a las tramas o mitos tradicionales con que traba-

παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. Καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

Τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται. Λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. Τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον, πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

1452 a Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης (ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυϊ, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γενέσθαι) ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

24 αἱ τραγ. codd. αἱ (εὐδοκιμοῦσαι) τραγ. coniec. Vahlen || 33 ἁπλῶν AB : ἄλλων corr. Tyrwhitt ἀτελῶν Gudeman || 34 τὰ ἐπεισ. A : καὶ ἐπεισ. B || 38 παρατείνοντες τὸν B : παρατείναντες A || 1452 a 3 καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον A : primum καὶ om. B *praesertim magisquam* Ar καὶ μᾶλλον secl. Spengel; post μάλιστα lacunam statuit Vahlen in qua verba τοιαῦτα, ὅταν παρὰ δόξαν γένηται, ἐκπλήττει γὰρ μάλιστα omissa esse suspicetur καὶ μᾶλλον (ὅταν) post δόξαν scripsit Reiz || 10 γενέσθαι A γίνεσθαι B.

jan muchas tragedias, pues fuera ridículo tal intento, ya que lo que se dice conocido lo es en verdad de pocos, y no por ello deja de placer a todos.

De lo cual resulta claro que el poeta ha de serlo más bien de tramas o argumentos [83] que de métricas, que es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones. Y cuando, por acaso, tome para sus poemas lo realmente sucedido, no por eso sólo dejará de ser poeta, porque no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles, y por tales aspectos el poeta lo es de ellas.

[*Trama de episodios.*] Entre las tramas y acciones simples las de episodios son las peores. Y llamo tramas de episodios aquellas en que los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad. Y las hacen así los malos poetas por ser tales, y los buenos por respeto a los actores, porque, al trabajar para concursos, y dilatar la trama más de lo que ella da de sí, se ven forzados frecuentemente a distorsionar la natural conexión.

[*Conmiseración y terror. Imprevisto y maravilloso.*] Y, por otra parte, puesto que la reproducción imitativa no lo es tan sólo de acción completa sino de lo tremebundo 1452 a
y de lo miserando, [84] y tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión —que las cosas que de esta manera suceden causan mayor maravilla que si sucedieran natural o casualmente, que aun las cosas que por casualidad pasan nos parecen tanto más sorprendentes cuanto más a posta parezcan suceder, pongo por caso el de la estatua de Micio en Argos [85] que mató al culpable de la muerte de Micio mientras asistía de espectador a una fiesta, que tales casos no nos parecen pasar al acaso—, se sigue que las tramas de tal estilo serán de entre todas las más bellas.

10

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. Λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς, ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται· πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετ' ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.

Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11

Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον· ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν· τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι.

Ἀναγνώρισις δ' ἐστίν, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.

Εἰσὶ μὲν

16 πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς B : πεπλεγμένη δὲ λέξις A πεπλεγμένη δ' ἐστὶ ἐξ ἧς Vahlen.

22 πραττομένων A = Ar : πραττόντων B || 33 περιπέτεια γένηται B habebat Σ : περιπέτειαι γίνονται A || ἡ ἐν A : ἐν B || ἐν τῷ Οἰδίποδι AB *in historia Odysseos* Ar.

10

[*Acción simple y acción compleja.*] Entre los argumentos y tramas unos son simples y otros intrincados, porque, parecidamente, las acciones, cuyas imitaciones son precisamente las tramas, resultan ser derechamente simples o intrincadas. Digo, pues, a tenor de esta definición, que una acción será *simple* si, al hacerse, resulta continua [86] y una, produciéndose el cambio de fortuna sin peripecias ni reconocimientos; e *intrincada*, cuando suceda tal cambio con reconocimientos o con peripecias, o con ambos de vez.

[*Reconocimiento y peripecia.*] Y es preciso que peripecia y reconocimiento surjan de la contextura misma de la trama o argumento, de manera, con todo, que tal procedencia de los antecedentes sea o por vía de necesidad o por la de verosimilitud, que gran diferencia hay entre que una cosa venga después de otra y que una proceda de otra.

11

[*La peripecia.*] Como se dijo ya, *peripecia* es la inversión de las cosas en sentido contrario, [87] y, como quedó también dicho, tal inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad, como en el *Edipo* se ve, que el que vino a confortarle y librarle del temor que tenía por lo de su madre, en habiendo mostrado quién era, le causó contrario efecto; [88] y en el *Linceo* [89] se lleva a la muerte a Linceo y va siguiéndole Dánao para matarlo; pues bien, el curso de los acontecimientos hace que éste muera y aquél se salve.

[*El reconocimiento.*] El *reconocimiento*, como su nombre mismo lo indica, es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura. Y bellísimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia, como es de ver en el *Edipo*.

Hay además otros tipos de reconocimiento, porque lo que se acaba de decir pasa también con cosas inanima-

οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὡς ⟨ὅ⟩περ εἴρηται συμβαίνει, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι.

Ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν. Ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει

1452 b ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται. Ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται.

Ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἅτερος τίς ἐστιν, ὁτὲ δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12

Μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστί, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι. Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ

34-36 καὶ γὰρ. . ἀναγνωρίσαι om. B || 35 ὡς ⟨ὅ⟩περ Spengel : ὥσπερ A ὅθ' ὅπερ Gomperz || 38 καὶ περιπέτεια ἢ : καὶ (μάλιστ' ἐὰν καὶ) περιπέτεια ᾖ coni. Vahlen || 1452 b 1 οἵων B : οἷον A || 4 ἅτερος B : ἕτερος A || 9 περὶ om. B.

12 totum caput secl. Ritter; v. *Introd.* p. 9.

das y casuales, y puede darse reconocimiento de si uno ha hecho o no tal cosa o tal otra.

El reconocimiento, con todo, más apropiado a la trama o argumento y mejor adaptado a la acción es el dicho; que, en efecto, reconocimiento con peripecia traerá consigo compasión o temor, cuyas acciones se supone ser precisamente las reproducciones imitadas por la tragedia, y de tales acciones provendrán buena y mala ventura. 1452 b

Y puesto que el reconocimiento lo es de personas, se dan casos en que lo es simplemente de una por otra, cuando consta claramente quién es una de ellas, y otros en que es preciso doble reconocimiento, pongo por ejemplo: Ifigenia es reconocida por Orestes mediante el envío de la carta,[90] mas para que ella lo reconociera a él fué menester otro reconocimiento.

[*Pasión.*] Según esto, pues, dos son en este aspecto las partes constitutivas de la trama o argumento: peripecia y reconocimiento; en otro, y cual parte tercera, la *pasión.* De entre ellas reconocimiento y peripecia quedan ya declarados; *pasión*, por su parte, es una acción perniciosa y lamentable, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes.[91]

12

[*Amplitud de las partes de la tragedia.*] Se dijo ya anteriormente qué partes de la tragedia deben emplearse como específicamente suyas. Desde el punto de vista, sin embargo, de la cantidad, o sea de las partes separables que puede dar la división,[92] las partes son estas: *prólogo, episodio, éxodo, coral,* que, a su vez, se divide en *párodos* y *estásimon.* Estas partes son comunes a todas las tragedias; peculiares a algunas, *cantos desde el escenario*[93] y *commoi.*

Prólogo es la parte entera de la tragedia que precede a la llegada del coro; *episodio* es la parte entera de la tragedia comprendida entre los corales enteros; *éxodo,*

ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος, χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. Μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν (ὡς εἴδεσι) δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, ταῦτ' ἐστίν.

13

Ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν) οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν (ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων· οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ· οὔτε γὰρ φιλάθρωπον
1453 a οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν), οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν (τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ

22 χορικοῦ A : χορικός B || 23 ὅλη Westphal : ὅλου AB = Ar || 24 καὶ ἀπὸ AB καὶ (τῶν) ἀπὸ Ritter || 25 ὡς εἴδεσι ex apogr. add.

28 ὧν apogr. : ὡς AB || 36 ἀλλὰ μιαρόν AB : ἀλλ' ἀνιαρόν coniec Usener collato *Rhet.* II 9, 1386 b 9 λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγίαις sed. v. infra 1453 b 39 et 1454 a 3 ubi μιαρόν || **1453 a** 1 αὖ τὸν B : αὐτὸ A.

la parte entera de la tragedia fuera de los corales; entre los corales, *párodos* es la primera frase entera del coro: *estásimon*, aquella parte del coral que no tenga ni versos anapésticos ni trocaicos; [94] *commos*, treno conjunto del coro y de los actores en escena.

Se dijo ya anteriormente qué partes de la tragedia deben emplearse como específicamente suyas; desde el punto de vista, sin embargo, de la cantidad y de las partes separables que puede llegar a dar la división, las partes son las ya dichas.

13

Qué cosas deben mirar y qué otras evitar cuidadosamente los argumentistas, cómo alcanzar el efecto propio de la tragedia, puntos son que continúan los que se acaban de decir.

[*Cambios de fortuna.*] Supuesto que la contextura de la tragedia más bella haya de ser no simple sino intrincada y que la tragedia deba ser reproducción imitativa de lo tremebundo y miserando —que esto es peculiar de tal tipo de imitación—, es, primeramente, claro que no deben aparecer los varones buenos trocándoseles la suerte de buena en mala —que esto no inspira ni temor ni **1453 a** compasión, sino repugnancia moral—, ni los malos pasando de mala a buena ventura —que esto fuera la cosa más contraria a la tragedia, puesto que no respeta ninguna de las que debiera: porque no es ni humanitario [95] ni compasivo ni tremebundo—, ni presentar a los rematadamente perversos [96] cayendo de buena en mala ventura —que trama semejante fuera tal vez humana, mas sin compasión ni temor, porque éste nos sobreviene ante el inmerecidamente desdichado, y aquélla respecto de nuestros semejantes, que, en verdad, la compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha y el temor en la semejanza,

συμβαῖνον).

Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασιν, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, [μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἵου εἴρηται, ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστιν.

Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τοῦτ' αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. Τοῦτο γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. Σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπό τινών ἐστι [σύστασις], ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναν-

11 Οἰδίπους B : δίπους A || 17 πρῶτον A : πρὸ τοῦ B || 20 formam atticam Ἀλκμέωνα restituit Bywater : Ἀλμαίωνα AB || 22 τὴν τέχνην A : τέχνην B || 24 τοῦτ' αὐτὸ Thurot : τὸ αὐτὸ AB τὸ secl. Bywater || 31 σύστασις secl. Twining.

de manera que en este caso no habrá ni compasión ni temor.[97]

[*Cómo debe ser el héroe: desenlace.*] No queda, pues, sino el término medio entre tales extremos,[98] y es éste el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error[99] de esos que cometen los puestos en gran fama y prosperidad, como Edipo y Tyestes, y otros varones ilustres por el estilo.

Es necesario, pues, para que la trama tenga belleza, el que sea sencilla más bien que doble,[100] según terminología de algunos; y ha de trocarse la suerte no de mala en buena, sino, al contrario, de buena en mala, y no a causa de acción perversa, sino a causa de un grande yerro de personaje tal cual el dicho o de otro mejor más bien que peor.

Indicio tenemos en lo pasado: que los primeros poetas no contaron sino con las tramas o argumentos que a las manos se les venían, mientras que ahora las más bellas tragedias se componen sobre bien pocas casas, por ejemplo: las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tyestes y Telefón, y sobre todos aquellos a quienes aconteció[101] sufrir o causar terribles desgracias.

Tal es, pues, la contextura de una tragedia superlativamente bella según el arte.

[*El ejemplo de Eurípides.*] Y en esto precisamente yerran los que reprochan a Eurípides el hacer que sus tragedias, muchas por cierto de ellas, terminen en desventuras, que, como queda dicho, esto es lo correcto. Y sea indicio máximo el que en representaciones escénicas y en concursos tales tragedias, correctamente hechas, resulten a ojos vistas trágicas en superlativo; y el mismo Eurípides, aunque en otros detalles no se administre bellamente, no por eso deja de parecer el más trágico, por cierto, de los poetas.

[*Tragedias de doble desenlace.*] Viene en segundo lugar la que otros ponen en primero: la de doble trama o argumento, cual la *Odisea*,[102] con final contrario para buenos y malos. Y pasa a primer lugar por el sentimenta-

τίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. Δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. Ἔστι δὲ οὐχ αὕτη ⟨ἡ⟩ ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γάρ, οἳ ἂν ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

14

1453 b Ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν.

Ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. Ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. Ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη,

35 ἡ add. Vahlen || 37 οἳ ἂν coniec. Bonitz : ἂν οἱ AB.
1453 b 15 δὴ Spengel : δὲ AB.

lismo de los espectadores, que a las peticiones de ellos se acomodan, al componer, los poetas. Empero, este placer no es el propio de la tragedia; lo es, más bien, de la comedia, donde los peores enemigos según el argumento, como Orestes y Egisto, salen al final hechos amigos, y nadie muere a manos de nadie.

14

[*Origen de las emociones dramáticas: temor y conmiseración.*] Hay casos en que temor y conmiseración surgen del espectáculo, y otros en que nacen del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasara a quien oyera el argumento del *Edipo*. Empero, producir mediante el espectáculo ese mismo efecto es menos artístico y más necesitado de aportes externos.

1453 b

En cuanto a las que mediante el espectáculo no producen temor sino horror por lo monstruoso, [103] del todo son ajenas a la tragedia, porque no se ha de buscar sacar de ella cualquiera delectación, sino la suya propia. [104] Y puesto que el poeta debe proporcionar ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede, [105] es claro que esto precisamente habrá de ser lo que en los actos de la trama se ingiera.

Determinemos, pues, qué incidentes y accidentes aparecen cual terribles de temer, cuáles otros como lamentables de compadecer.

[*Los personajes deben ser amigos.*] Tales cosas pasan, de necesidad, o bien entre amigos o entre enemigos o entre personas neutrales. 1. Si de enemigo a enemigo, nada habrá de compadecible ni en las acciones ni en las intenciones, excepto lo que de sí traiga el accidente mismo. 2. Y parecidamente respecto de personas indiferentes respecto a amistad y enemistad. 3. Empero, accidentes que

οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.

Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος· αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. Τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον.

Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν, εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστι δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους. Τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ.

Ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα, τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. Καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.

Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. Διόπερ οὐδεὶς
1454 a ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. Τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. Βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

Κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον. λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνε-

20 εἰ Sylburg : ἢ AB || 21 ἀποκτείνει ἢ μέλλει A : ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ B || δρᾷ apogr. : δρᾶν AB || 23 Κλυταιμήστραν habebat Σ : Κλυταιμνήστραν AB || 24 Ἀλκμέωνος cf 1453 a 20 : Ἀλκμαίωνος codd. || 33 Ἀλκμαίων ὁ Vettori : Ἀλκμαίωνος AB || 34 τὸ Bonitz : τον AB || 37 ἢ μὴ A : ἢ οὐκ B.

pasen entre amigos —como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre— son puntualmente los que se deben buscar. [106]

[*El poeta y la tradición.*] Ahora bien: no se deben deshacer las tramas o argumentos tradicionales; me refiero, pongo por caso, a que Clitemnestra ha de morir a manos de Orestes, y Erífilo a las de Alcmeón. [107] Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas. Y diré con más claridad lo que entiendo por usar bellamente de ellas.

Puede presentarse una acción como hecha a ciencia y conciencia, que así lo hicieron los poetas antiguos, y cual lo hizo Eurípides con Medea, matando a sus hijos. Y puédese también hacer que se cometa algo terrible, mas sin saberlo, y después de hecho reconozca el parentesco — así Sófocles en el *Edipo*, donde lo terrible pasa fuera del drama, cuando en otros sucede en la tragedia misma; caso, el *Alcmeón* de Astidamas [108] o el de Telégono en el *Ulises herido*. [109]

Y además de éstos cabe un tercer caso: que quien está a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, lo reconozca en el punto mismo de ir a hacerlo. Y fuera de estos casos no quedan otros; [110] porque son necesarias las disyunciones: hacer o no hacer, a ciencia y conciencia o sin ciencia ni conciencia.

1. Entre estos casos, el del conocedor que se apresta 1454 a
y no hace nada es el peor, pues resulta insignificante y no trágico, puesto que no pasa nada. Y por este motivo ningún poeta hizo cosa parecida, a no ser rarísima vez, por ejemplo: en la *Antígona*, Hemión con Creón. [111] 2. Segundo caso: de acción ejecutada. Lo mejor es que se haga con ignorancia, y, ejecutada, se reconozca; puesto que tal acto no será repugnante y el reconocimiento será golpe de sorpresa.

3. El mejor y más potente, sin embargo, es el caso último; tomo el ejemplo del *Cresfonte*, [112] donde Mérope está a punto de matar a su hijo, mas no lo mata sino lo reconoce; y en la *Ifigenia*, [113] parecidamente entre her-

γνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. Ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν, ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους, εἴρηται ἱκανῶς.

15

Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ. Ἕξει δὲ ἦθος μὲν ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα [ᾖ], χρηστὸν δ' ἐὰν χρηστήν. Ἔστι δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστὴ καὶ δοῦλος· καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν.

Δεύτερον δὲ τὸ ἁρμόττοντα· ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν [ἢ δεινὴν] εἶναι.

Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον· τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι ὥσπερ εἴρηται.

Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν· κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν

1454 a 10 αἱ τραγ. αἱ ⟨νέαι⟩ τραγ. coniecVahlen || 12 οὖν : οὖν ⟨οἱ νῦν⟩ conicc. Vahlen.

19 τινα apogr. : τινα ᾖ AB τινα ἥτις ἂν ᾖ coni. Vahlen || 21 τὸ B : τὰ A || τὸ ἦθος A : τι ἦθος Hermann || 22 γυναικὶ τὸ apogr. : γυναικὶ τῶι A γυναικὶ οὐ τῶι B unde γυναικὶ οὕτως coni. Vahlen (cf. *Polit.* 1277 b 20) assentit Rostagni γυναικείῳ τὸ Bywater || ἢ δεινὴν delevi ; non ad indolem enim pertinet ἡ δεινότης, fortasse primitus δειλὴν glossa in textum irrepsit. Pro τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι legitur in Ar *ne ut appareat quidem in ea omnino*, quod veram lectionem obtegere voluerunt quidam ; ita ὥστε μηδὲ φαίνεσθαι καθόλου coni. Diels. Ex verbis « ne ut appareat » δήλη pro δειλή legisse Syrum suspicor.

mano y hermana; y en la *Hele*,[114] donde el hijo en el trance mismo de entregar a su madre la reconoce.

Y por este motivo, como ya se dijo,[115] se tratan las tragedias con tan pocas familias, porque, no obstante la rebusca de los poetas, no ha sido el arte sino el azar quien les proporcionó en los mitos[116] tales casos; vense, pues, forzados a volver una y otra vez a esas casas en que tales cosas pasaron.

Acerca, pues, de la contextura o arreglo de los actos y de cómo deban ser las tramas o argumentos, baste con lo dicho.

15

[*Cualidades de los caracteres.*] Acerca de los *caracteres* cuatro cosas se deben intentar: 1. una y la primera, cómo hacer que sean *buenos*. Y habrá carácter si, como se dijo, palabras y obras ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal estilo lo es.[117] Lo cual cabe en todas las clases de personas; que una mujer puede ser buena y puede serlo un esclavo, a pesar de que, tal vez, de entre éstos sea la mujer un ser inferior, y el esclavo un ser del todo vil.

2. En segundo lugar, que el carácter sea *apropiado*; porque un carácter es el viril, mas no fuera apropiado a una mujer el serlo.[118]

3. En tercer lugar, que el carácter sea *semejante*;[119] cosa distinta de ser bueno y apropiado, tal como quedan explicados.

4. En cuarto lugar, que sea *constante*,[120] porque, aun en el caso de que la persona que a la imitación se

μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. Ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαίου οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.

Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.

Φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ
1454 b μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν· ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. Ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν. Οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν [παράδειγμα σκληρότητος], οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

Ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ

27 ὑποτεθῇ B = Ar : ὑποτιθείς A || 29 ἀναγκαίου apogr. : ἀναγκαῖον AB = Ar ἀναγκαίας Thurot || 37 τοῦ μύθου AB : τοῦ ἤθους legebat Syrus, probant Gudeman, Rostagni, sed v. adnot || 1454 b 2 ἀπόπλουν apogr. = Ar : ἀπλοῦν AB || 4 ἃ οὐχ A : ἢ ὅσα οὐχ B = Ar || οἷόν τε B : οἴονται A || 9 ἢ ἡμεῖς B : ἡμᾶς A ἢ καθ' ἡμᾶς coni. Stahr || 13 παράδειγμα σκληρότητος secl. Ritter || 15 τὰ παρὰ τὰς vel τὰς παρὰ τὰ apogr. : τὰς παρὰ τὰς A τὰς πάντας B.

ofrece sea inconstante y tal carácter se le atribuya, con todo ha de ser constantemente inconstante. Y se puede traer como modelo de mal carácter innecesario el de Menelao en el *Orestes;* [121] como ejemplo de carácter inconveniente y destemplado, las lamentaciones de Ulises en la *Escila,* [122] y el discurso de Melanipa; [123] y por paradigma de carácter inconstante, Ifigenia en Aulide, que en nada se parece la suplicante a la otra.

[*Verosimilitud y necesidad.*] Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o necesario o verosímil el que personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga estotro.

[*El "Deus ex machina".*] Según esto, pues, es evidente que los desenlaces de las tramas o argumentos deben resultar de la trama y no por un artilugio, como en la *Medea;* [124] o al ir a embarcarse, como en la *Ilíada.* [125] Hay que emplear, por el contrario, un artificio para cosas fuera del drama, o para aquellas que pasaron cuando hombre alguno pudo saberlas de vista o para aquellas otras posteriores que, por ser tales, necesitan de predicción y anuncio, que concedemos saberlas todas, y de vista, [125] a los dioses. Empero, ningún acto debe quedar sin explicación racional, [126] dentro de la trama; y si alguno quedare, sea fuera de la tragedia, como en el *Edipo* de Sófocles. [127] 1454 b

[*Poetas y retratistas.*] Por otra parte, dado que la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros, menester será que imitemos a los buenos retratistas, quienes, al darnos la peculiar figura del original, la hacen semejante y la pintan más bella. De parecida manera, pues, al reproducir por imitación el poeta a violentos, cobardes y otros de caracteres parecidos, ha de hacerlos, sin que dejen de ser tales, notables; [128] por ejemplo, el *Aquiles* de Agatón y de Homero.

Es preciso, pues, observar todo esto y además de ello esotras llamadas a los sentidos que por necesidad acom-

ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατὰ ταῦτα ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις. Εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16

Ἀναγνώρισις δὲ τί μέν ἐστιν, εἴρηται πρότερον· εἴδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη, καὶ ᾗ πλείστῃ χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. Τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον « λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς » ἢ ἀστέρας οἵους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέραια, καὶ οἷα ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. Ἔστι δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι· οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος. Διό τι ἐγγὺς τῆς εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν· ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. Ἡ τρίτη δὲ διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι

16 κατὰ ταῦτα B : κατ' αὐτάς A.

24 οἷον τὰ περιδέραια B : τὰ περιδέρρεα A || 25 οἷα Rostagni : οἷα B οἳ A || 31 Ὀρέστης A : om. B || 32 ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης AB : ἀνεγνωρίσθη ὅτι Ὀρέστης corr. Spengel, sed recte interpretatur Ritter : manifestum fecit se esse Orestem ; cf. 1452 b 5 ἀμφοτέρους ἔδει ἀναγνωρίσαι ; 1455 b 9 θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν ; 1455 b 21 ἀναγνωρίσας || 34 διό τι Bywater : δι' ὅτι || 35 ἂν om. B || 36 ἡ τῆς κερκίδος φωνή AB ; *vocem radii contempti* Ar, quae verba τῆς ἀναύδου κερκίδος φωνήν reddere coni. W. R. Hardie.

pañan al arte del poeta, que también en esta parte acontece faltar con frecuencia. Pero de esto hablé ya en otras publicaciones mías.

16

[*Especies de reconocimiento. Por señales.*] Ya queda dicho [129] qué sea *reconocimiento*. En cuanto a las especies de él, sea la *primera* —aunque la menos artística y la más usada en los apuros— la que se hace por señales externas, de las cuales algunas vienen por nacimiento, como "*la lanza que llevan los hijos de la Tierra*", [130] o las estrellas en el *Tyestes* de Cárcino; [131] las demás son adquiridas; y de ellas, unas están en el cuerpo, como las cicatrices; otras, fuera, como los collares y aquella cestita de la tragedia *Tyro*. [132]

Se puede uno servir de tales señales mejor o peor; y así Ulises es reconocido por la cicatriz, mas de una manera lo reconoce su nodriza y de otra los porquerizos; [133] que, en efecto, los reconocimientos preparados de intento para hacer fe son los menos artísticos, y lo mismo los a éstos parecidos; mejores son los que resultan de una peripecia, como el que tiene lugar en el *Baño*. [134]

[*Reconocimiento por artificio del poeta.*] En *segundo lugar* hay reconocimientos fabricados por el poeta, y son por tal motivo extraños a arte; por ejemplo, en la *Ifigenia* Orestes [135] se hace reconocer porque se da a conocer, mas Ifigenia por la carta; y dice Orestes lo que el poeta quiere que diga, no lo que la trama exige de suyo. Y por esto se falta aquí casi de la manera dicha, porque le era bien factible llevar algunas señales. Y lo mismo en el *Tereo* de Sófocles, con la voz de la lanzadera. [136]

[*Reconocimiento por recuerdo.*] La *tercera clase* de reconocimiento se hace por el *recuerdo*, al sentir algo pe-

1455 a τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους· ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν· καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ· ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν· ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.

Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ ὁ Ὀρέστης· οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. Καὶ ἡ Πολυΐδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. Καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. Καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς· καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. Ἔστι δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις [καὶ εἴγε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκοι] τὸ δὲ ὡς δὴ ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι παραλογισμός. Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. Αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ δεραίων. Δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

1455 a 1 τοῖς apogr. : τῆς AB || 6 Πολυΐδου Tyrwhitt : Πολυείδους AB || 7 γάρ A : γὰρ ἔφη B || 10 Φινείδαις corr. Reiz : Φινίδαις AB || 13 θεάτρου AB = Ar : θατέρου Hermann, Butcher, Bywater || 14 τό μὲν AB : ὁ μὲν apogr. || ἐντείνειν ... εἴγε τό τόξον B : desunt haec verba in A ; per homoeoteleuton intercidisse vidit Margoliouth. Legitur in Ar *nam arcum quidem dixit quod non posset quisquam alius ; et dixerat illud poeta ; inque narratione etiam quae venerat de illo narratum est de re arcus quod certo sciturus erat quod non vidisset*, v. adnot. || 16 γνώσεσθαι (= Ar *sciturus erat*) A : ἐντείνειν B || ἑωράκοι B : ἑωράκει A || δὴ Tyrwhitt : δι' AB || 17 παραλογισμός B = Ar : παραλογισμόν A || 19 ἐκπλήξεως apogr. : πλήξεως AB || οἷον B : οἷον ὁ A.

culiar a la vista de un objeto, como en los *Ciprios* de Diceógenes, donde el personaje prorrumpe en llanto a la vista de un cuadro, y parecidamente en el recital de Alcinoo que, oyendo al citarista, le vienen a Ulises recuerdos y lágrimas. [137] Y así fué reconocido. 1455 a

[*Reconocimiento por raciocinio.*] En *cuarto lugar* hay reconocimiento por *silogismo*; así en las *Coéforas*; *"ha venido alguien semejante a mí"*; *"ninguno lo es fuera de Orestes"*, *"luego Orestes es quien vino"*. [138]

Y parecido reconocimiento es el inventado por el sofista Polyidos para Ifigenia, [139] porque verosímil es que Orestes argumente que *"si su hermana fué sacrificada, le pase también a él lo mismo"*. Y semejante caso en el *Tydeo* de Teodecto; [140] *"habiendo venido para encontrar un hijo, encuentra él mismo la muerte"*. Y parecidamente en las *Fineidas*: [141] las mujeres concluyen del lugar que ven a la muerte que les espera, que *"está determinado mueran aquí, puesto que aquí fueron expuestas"*.

[*Caso de falso razonamiento.*] Se dan también reconocimientos fundados en un razonamiento falso de los espectadores. Por ejemplo en el *"Ulises, falso mensajero"*: [142] el que Ulises tienda el arco, cosa que no puede hacer otro alguno, es invención del poeta e hipótesis suya —[y lo mismo si hubiera dicho que Ulises reconocería el arco aun sin verlo]—; mas es razonamiento falso del público pensar que Ulises podrá ser reconocido por tal medio. [143]

[*Reconocimiento sacado de los hechos mismos.*] Entre todos, el mejor tipo de reconocimiento es aquel que surge de las acciones mismas, produciéndose según verosimilitud la sorpresa y desconcierto —como en el *Edipo* de Sófocles y en *Ifigenia*, porque cosa verosímil es que Ifigenia encomendara a Orestes unas letras—, [144] ya que tan sólo semejantes reconocimientos se verifican sin invenciones, señales ni collares. Vienen en segundo lugar los que se hacen por silogismo.

17

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον (οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν, ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὑρίσκοι τὸ πρέπον, καὶ ἥκιστ' ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία. Σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει, ὃ μὴ ὁρῶντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσε, δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον.

Πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσι, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν

Τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ
1455 b καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν.

Λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας. Τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην. Χρόνῳ δ' ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας. Τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς διά τιν' αἰτίαν [ἔξω τοῦ καθόλου] ἐλθεῖν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὅ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου. Ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν (εἴθ' ὡς Εὐριπίδης εἴθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι

25 ὁ AB secl. nonnulli, defendit Vahlen || 28 ἀνῄει B, cf. Ar *ascendit* : ἂν εἴη A || ὁρῶντα AB : ὁρῶντ' ἂν corr. Vahlen, cf. Ar *lateret spectatorem* || τὸν θεατὴν AB secl. Gomperz, Butcher : τὸν ποιητὴν Dacier || 35 ἐκστατικοί B : ἐξεταστικοί A quid Syrus legerit ex Ar non liquet || τούς τε B : τούτους τε A || 1455 b 1 ἐπεισοδιοῦν B : ἐπεισοδίου A || 2 παρατείνειν B : παρατείνειν A || 7 ἔξω τοῦ καθόλου secl. Duentzer.

17

[*Poeta y representación de la acción. Identificación con los personajes.*] Hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad, como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente y no se le escaparán las contradicciones ocultas. Indicio de lo cual hallamos en lo que se reprochó a Cárcinos, porque su Amfiaro salía del templo, cosa que, por no *verla*, se le pasó desapercibida al poeta, pero ya en escena se cayó en cuenta de que se lo veía salir, por lo que los espectadores protestaron. [145] Es menester, además, en cuanto sea posible, completar las tramas con figuras de gesto y actitud. [146]

En efecto: por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así, más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado. Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis. [147]

[*Idea general y episodios.*] En cuanto a los asuntos, estén ya hechos o hágaselos uno, es preciso trazarse el plan general y después pasar a episodios y desarrollos.

Y voy a decir la manera de dar esa general mirada a 1455 b
las cosas, tomando por ejemplo el de *Ifigenia*. "En el momento de ser sacrificada una cierta doncella, se les desaparece misteriosamente a los sacrificadores; es transportada a otro país en donde es de ley sacrificar a los extranjeros en honor de la Diosa, y tal es el cargo sacerdotal que se le da. Al cabo de un tiempo llega el hermano de la sacerdotisa —el hecho de que el Dios le mandara ir allá, [148] por qué causa y para qué fines, cae fuera de la trama—. Llegado, pues, y preso el hermano, y en el punto mismo ya de ir a ser sacrificado, se da a conocer — sea como lo hace Eurípides o como Polyidos, [149] diciendo, y es verosí-

οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι) καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία.

Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη, καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως.

Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γὰρ Ὀδυσσείας ⟨οὐ⟩ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινάς, αὐτὸς ἐπιθέμενος, αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρεν.

Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18

Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις· τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. Λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν ⟨συμβαίνει⟩ ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δή... ⟨λύσις δ' ἡ⟩ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

15 δράμασι B : ἅρμασιν A || 17 οὐ suppl. Vulcanius = Ar || 21 ἀναγνωρίσας τινὰς A defendit Vahlen collato Diod. Sic. IV 59, 6 ; verbum τινὰς tuetur Ar *cum agnovisset quosdam* : ἀναγνωρισθεὶς B ἀναγνωρίσας ὅτι conj. Bywater || 22 αὐτός (post τινὰς) A : om. B αὐτοῖς Bekker.

28. συμβαίνει suppl. Vahlen || ἢ εἰς ἀτυχίαν B = Ar : om. A || 31 δὴ AB : δὴ ⟨ἀπαγωγή⟩ coni. Vahlen δή⟨λωσις⟩ Christ ; lacunam statuimus || λύσις δ' ἡ apogr. = Ar || 32 θανάτου pro Δαναοῦ stare coni. Vahlen.

mil, que "*no sólo su hermana tenía que ser sacrificada sino él también*", y de aquí le vino la salvación.

[*Los episodios.*] Y una vez dados, después de esto, los nombres a los personajes, toca su vez a los episodios, viendo la manera de que sean apropiados — como en el caso de Orestes; la locura, ocasión de su captura y su salvación mediante la purificación. [150]

[*Episodios y epopeya. La Odisea.*] Ahora bien: en los dramas los episodios son breves; mientras que en la epopeya son ellos los que la dilatan. Y así: en la *Odisea* el argumento no es, de suyo, largo: "*un hombre anda largos años errante de su patria, vigilado por Neptuno y en soledad; mientras tanto en su casa van las cosas de manera que su fortuna la están dilapidando pretendientes, y tendiendo asechanzas a su hijo. Llega acongojado, se da a conocer a algunos, los ataca, se salva él y perecen sus enemigos*".

Y esto es la esencia; lo demás, episodios.

18

[*Nudo y desenlace. Definiciones.*] Hay en toda tragedia *nudo* y *desenlace*. [151] Ciertas cosas de fuera y algunas de dentro de ella constituyen frecuentemente el nudo; lo restante, el desenlace. Y llamo *nudo* en la tragedia lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o hacia malaventura; y *desenlace*, la parte que en la tragedia va desde el comienzo de tal inversión hasta el final. Y así en el *Linceo* de Teodecto el nudo comprende los sucesos anteriores al rapto del niño, el rapto mismo y además el de ellos mismos . . .; [152] [mientras que el desenlace] va desde la acusación por asesinato hasta el final.

Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· [τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη]. Ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· ἡ δὲ ⟨ἁπλῆ... ἡ δὲ⟩ παθητική, οἷον
1456 a οἵ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες· ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· τὸ δὲ τερατῶδες... οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου.

Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ. Τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. Πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κρατεῖσθαι.

Χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν (ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον) οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. Ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. Σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ

33-34 τοσαῦτα ... ἐλέχθη secl. Susemihl; verba τοιαῦτα (postea in τοσαῦτα corrupt.) ... ἐλέχθη ex marg. in textum irrepsisse suspicor || 35 ἁπλῆ ... ἡ δέ ex initio cap. XXIV suppl.; alia intercidisse videntur || 1456 a 2 τερατῶδες coni Schrader; in textum, quod rarissime, accepit Vahlen, collatis cap XIV. 1453 b 8 sq. οἱ δὲ ... τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες et *Vita Aeschyli* ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται: τέταρτον ὅης AB τέταρτον ὄψιν scribit Bywater (assentit Rostagni) qui ὄψιν assumit quartum genus tragoediae, id est tragoedia quae spectaculo praecellit. Post τερατῶδες inseruit ἀλλότριον Wecklein; lacunam statuimus || 6 ἕκαστον AB: ἑκάστου apogr. || ἰδίου A: οἰκείου B || 8 οὐδὲν ἴσως AB: οὐδενὶ ἴσως post Tyrwhitt scribunt plerique οὐδενὶ ἴσως ὡς Bonitz || 10 ἄμφω ἀεὶ κρατεῖσθαι Vahlen, collato *Polit.* 1331 b 37: ἀ. ἀ. κροτεῖσθαι A ἀμφότερα ἀντικροτεῖσθαι B (ἀντικρατεῖσθαι Syrum legisse videtur) ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι Immisch, probat Rostagni || 13 ποιοῖ A: ποιεῖ B.

[*Cuatro especies de tragedia.*] Cuatro son las especies de tragedia [que tal es también el número de sus partes]: [153]

1. La tragedia *intrincada*, que se va entera en peripecias y reconocimientos.

2. La [*sencilla*].

3. La *patética*, por ejemplo: las sobre *Ayax* y los *Ixion*. 1456 a

4. La de carácter *ético*, cual las *Ftiótidas* y el *Peleo*. [154]

En cuanto a lo monstruoso . . . como las *Fórcidas*, [155] *Prometeo* y demás cosas que pasan en el Hades. [156]

[*Regla.*] Hay que hacer, por una parte, todo lo posible para poseer todas estas cualidades; o, si no, al menos la mayor parte y las más principales de ellas, teniendo en cuenta cómo se critica hoy en día a los poetas, porque, habiéndolos habido excelentes en cada parte, se cree y se juzga que un solo poeta ha de superar a cada uno de los buenos en su peculiar excelencia.

[*Nudo y desenlace. Importancia.*] En cuanto a si una tragedia es la misma o diversa de otra se decidirá con justicia atendiendo a la trama o argumento. Y serán la misma si lo son nudo y desenlace. Empero, muchos poetas hay que hacen bien el nudo, pero suéltanle mal. Es preciso, con todo, juntar ambos puntos.

[*Amplitud de la trama en la tragedia.*] Es menester además, como queda muchas veces dicho, [157] recordar que no debe hacerse de trama de epopeya trama de tragedia —y llamo trama de epopeya a la trama múltiple—, por ejemplo: si se compusiera una tragedia con la trama entera de la *Ilíada*. Que en la epopeya, gracias a la extensión de la obra, las partes reciben su conveniente desarrollo, mientras que en los dramas caen muchas de tales partes fuera del propósito fundamental. Y sirva de indicio el que cuantos pusieron en poema el saqueo de Troya, entero y no una sola parte —como lo hizo Eurípides—, o lo

μέρος, ὥσπερ Εὐριπίδης ⟨ἢ⟩ Νιόβην, καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις [καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι] στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. Ἔστι δὲ τοῦτο ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας δὲ ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ. Ἔστι δὲ τοῦτο εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. Τοῖς δὲ πολλοῖς τὰ ᾀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος [τοῦ τοιούτου]. Καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

19

Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἤδη εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν.

Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον

17 ἢ add. Vahlen || 19-20 καὶ ... πράγμασι secl. Susemihl, deest in Ar || 24 εἰκός A : καὶ εἰκός B = Ar || 28 πολλοῖς = Ar : λοιποῖς AB || ᾀδόμενα Madius = Ar : διδόμενα AB || οὐδὲν = Ar om. AB || 30 τοῦ τοιούτου ex τοῦ ποιητοῦ (sic Ar) corruptum ex marg. in textum irrepsisse suspicor.

33 ἤδη apogr. : ἠδ' A εἰδῶν B = Ar || 34 καὶ Hermann = Ar : ἢ AB || 37 τούτων A : τούτου B.

de Níobe entero —en vez de hacerlo como Esquilo—, o fracasan o no les va bien en los concursos, que aun Agatón fracasó y precisamente por este motivo.

[*Las peripecias.*] Por el contrario: en las peripecias [y en las acciones simples] los poetas dan admirablemente en el blanco propuesto, que es, en verdad, juntar efecto trágico y emoción humana. Y pasa así siempre que un sabio, mas perverso, sale engañado —caso: el de Sísifo—, y siempre que un valiente, pero injusto, resulta vencido. Lo cual es verosímil, porque, como dice Agatón, contra lo verosímil pueden pasar verosímilmente muchas cosas. [158]

[*Coro y su concurso en la acción.*] Además: es preciso considerar al coro como si fuera uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción, y no hacer como Eurípides, sino como Sófocles. En la mayoría de los poetas, con todo, los cantos de una tragedia nada tienen que ver con la trama o con cualquier otra tragedia; y por esto se los llama cantos de "*intermezzo*", [159] cosa que con Agatón comienza. Y, sin embargo, ¿qué diferencia hay entre intercalar un *intermezzo* y adaptar a un poema un párrafo de otro o un episodio entero?

19

Quedan, con esto, tratadas las demás partes, a excepción de *dicción* y *discurso*, resto a explicar.

[*Discurso.*] Lo concerniente al discurso o ideas quédese para los libros sobre *Retórica*, que al método de ésta pertenece aquél con mayor propiedad. Sin embargo, entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho por la *palabra*. Y sus partes son: demostrar y deshacer razones, conmover pasiones —cual las de conmisera-

1456 b ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα.

Δῆλον δὲ ὅτι καὶ [ἐν] τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι, ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν. Πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο ᾗ διάνοια καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις, καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον.

Παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται, ὅ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. Τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν « μῆνιν ἄειδε θεά »; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησί, ποιεῖν τι ἢ μή, ἐπίταξίς ἐστιν. Διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὂν θεώρημα.

20

Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ἄρθρον, ὄνομα, ῥῆμα, πτῶσις, λόγος.

Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δέ, ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων

1456 b 2 μικρότητα = Ar *exiguitatem* : μικρότητας AB || ἐν secl. Ueberweg || 3 ἰδεῶν apogr. : εἰδεῶν AB || 6 παρὰ A : περὶ B || 8 ἡ διάνοια Spengel, Butcher : ἡδέα AB = Ar defendunt Vahlen[3], Rostagni ἤδη δι' αὐτά Susemihl ᾗ δέοι Vahlen[2] Bywater, alii aliter. 21 ἄρθρον in AB post ῥῆμα positum huc transtulimus secundum definitionum ordinem; secludunt nonnulli || 23 συνθετὴ apogr. = Ar; cf. quod infra de syllaba dicitur : συνετὴ AB, defendit Bywater.

ción, temor, ira y otras semejantes a éstas—, agrandar y empequeñecer.[160] 1456 b

Hay que tratar, evidentemente, las acciones según estas mismas ideas siempre que hayan de ser en efecto compasivas, tremefacientes, grandiosas o verosímiles; la diferencia está en que las acciones han de aparecer de por sí mismas, sin instrucciones; mientras que los efectos de la palabra tienen que ser preparados por el orador y provenir del discurso mismo. Porque si no, ¿para qué serviría el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras?[161]

[*Dicción o elocución.*] Entre las cuestiones concernientes a la *dicción*: se debe considerar como una de ellas la de *figuras de dicción*; empero, saberlas de buen saber corresponde al actor y al especialista en semejantes arquitecturas — saber, por ejemplo, qué es mandato, qué ruego, explicación, amenaza, pregunta, respuesta y cosas parecidas.

Por el conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta reproche alguno digno de especial atención. Porque ¿cómo suponer falta alguna en lo que achaca Protágoras a Homero, quien, al decir "*canta, oh diosa, la ira . . .*",[162] pensó rogar y lo que hizo fué ordenar, puesto que, según palabras de Protágoras, decir en imperativo que se haga o no algo es una orden? Dejemos, pues, de lado tales consideraciones que son propias de otras artes, no de la poética.

20

[*Partes de la elocución.*] Estas son las partes de toda *dicción*: *letras o elementos, sílabas, conjunción, articulación, nombre, verbo, caso y frase.*

[*Letra o elemento de dicción.*] Letra o *elemento* de dicción es un sonido indivisible, mas no cualquier sonido sino aquel precisamente que, por su naturaleza misma, nació para engendrar un sonido compuesto, porque las

εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον.

Ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. Ἔστι δὲ φωνῆεν μὲν ⟨τὸ⟩ ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ.

Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον [ἐν] τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.

Συλλαβὴ δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβή, καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. Ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν.

Σύνδεσμος δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε
1457 a κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι, [καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου], ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον μέν, ⟨δ⟩ή, τοί, δέ· ἢ φωνὴ ἄσημος ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν.

Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἣ λόγου ἀρχὴν

26 τό add. Reiz || 34 ἐν secl. Spengel collato *de part. animal.* II 16, 660 a 7 δεῖ πυνθάνεσθαι παρὰ τῶν μετρικῶν || 36-37 καὶ γὰρ ... οἷον τὸ ΓΡΑ A, et B omisso τὸ (cf. *Metaphys.* 1093 a 22); *nam G et R sine A non sunt syllaba, quippe quam tantum fiant syllaba cum A ; sed GRA est syllaba* Ar || 1457 a 2 πεφυκυῖαν συντίθεσθαι A : πεφυκυῖα συντίθεσθαι B πεφυκυῖα τίθεσθαι coni. Winstanley ; post πεφυκυῖαν συντίθεσθαι omissa esse verba πεφυκυῖα τίθεσθαι coni. Vahlen || καὶ ... μέσου secl. Bywater || 3-10 verba post μέσου usque ad καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου omis. B || 4 δή τοί Bywater : ἤτοι A || 5 σημαντικῶν Robertellus : σημαντικόν A || 6 post φωνὴν lacunam suspicatur Bywater ; v. adnot.

bestias emiten también sonidos indivisibles, y, con todo, a ninguno de ellos se llama elemento de dicción o letra.

[*Especies de letras.*] Elemento de dicción comprende: vocal, semivocal y muda. Y es elemento *vocal* el que suena audiblemente sin dirigir el aire a parte alguna; [163] y elemento *semivocal* el que da sonido audible con alguna especial dirección, como la *ese* y la *erre*; [164] y elemento *mudo* el que, aun con tal dirección del aire, no da de por sí sonido alguno, mas resulta audible con el acompañamiento de elementos sonoros — así la *Gue* y la *De*.

[*Diferencias.*] Se distinguen entre sí estos elementos sonoros según las figuras que tome la boca, los lugares en que se produzcan, en aspiradas y limpias, largas y breves; además, en agudos, graves e intermedios. [165] La detenida consideración de tales cosas pertenece, con todo, a la métrica.

[*La sílaba.*] *Sílaba* es sonido sin significado, compuesto de un elemento sin sonido y de otro que le tenga; y así GR sin A es sílaba, y lo es con A, a saber: GRA. También la consideración de tales diferencias pertenece a la métrica.

[*Conjunción.*] *Conjunción* [166] es sonido sin significado que no impide ni hace que se forme, mediante muchos sonidos, una expresión significativa [en los extremos y en 1457 a
el medio], que no está bien colocada suelta al comienzo de una frase —por ejemplo: μέν, δή, τοὶ, δέ —, o bien es sonido sin significación, capaz con todo de formar con otros sonidos significantes una expresión significativa.

[*Articulación.*] *Articulación* [167] es sonido sin significado que indica el comienzo o el final de una frase

ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ, [οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα. Ἢ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν], πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου.

Ὄνομα δ' ἐστὶ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἄνευ χρόνου, ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ « δῶρον » οὐ σημαίνει.

Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, μετὰ χρόνου, ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ « ἄνθρωπος » ἢ « λευκὸν » οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ « βαδίζει » ἢ « βεβάδικε » προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα.

Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος, ἡ μὲν κατὰ τὸ « τούτου » ἢ « τούτῳ » σημαῖνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον « ἄνθρωποι » ἢ « ἄνθρωπος », ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ « ἐβάδισεν »; ἢ « βάδιζε » πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν

Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον· μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει) οἷον ἐν τῷ « βαδίζει Κλέων » ὁ Κλέων. Εἷς δ' ἐστὶ λόγος διχῶς· ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμῳ, οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν.

7-9 οἷον ... φωνῶν secl. Bywater || 7 ἀμφί Hartung : Φ. μ. ι. A φημί Bekker || 17 βαδίζει apogr. : βαδίζειν AB || προσσημαίνει apogr. : προσημαίνει AB || 20 κατὰ τό Reiz ; τὸ κατὰ AB τὸ κατά τό Vahlen || 22 ἢ post ἐρώτησιν B om. A || post ἐβάδισεν notam interrogationis add. Tyrwhitt || βάδιζε apogr. : ἐβάδιζεν AB || 27 βαδίζει apogr. : βαδίζειν AB || 29 συνδέσμῳ apogr. : συνδέσμων AB || 30 τῷ apogr. : τό AB

[como ἀμφὶ, περι y semejantes; o bien sonido sin significado, capaz con todo de formar con otros sonidos significantes una expresión significativa], cuya natural colocación es en los extremos o en el medio. [168]

[*Nombre.*] *Nombre* es sonido compuesto, con significado y sin tiempo, [169] de cuyas partes ninguna de por sí sola significa algo, porque en los nombres dobles no empleamos la significación peculiar de cada una de sus partes, que así en Teodoro, el "*doro*" no está significando nada.

[*Verbo.*] *Verbo* [170] es sonido compuesto, con significado y con tiempo, de cuyas partes ninguna de por sí sola significa algo, lo mismo que en los nombres; porque "*hombre*" o "*blanco*" no indica el "*cuándo*", mas "*anda*", "*anduvo*" indican, respectivamente, el tiempo presente y el pasado.

[*El caso.*] *Caso* lo es de un nombre o de un verbo, indicando unas veces la relación "*de*" o "*a*", o parecidas, y otras los aspectos de *singular* o *plural* —como hombres u hombre—, o bien la *expresión del actor*, por ejemplo: pregunta, orden; porque "¿anduvo?" o "¡anda!" son casos de verbo de tales especies.

[*La frase.*] *Frase* [171] es sonido significativo compuesto, de cuyas partes algunas significan algo de por sí solas —ahora que no toda frase se compone de verbos y nombres, como la definición de hombre, [172] sino pueden darse frases sin verbos, pero siempre una de sus partes al menos debe poseer significado propio—; por ejemplo: en "*Cleón anda*", Cleón. La unidad de la frase puede ser de dos maneras: o porque significa una sola cosa o porque muchas con un vínculo. Y así la *Ilíada* es una por la unidad de vínculo, mientras que la definición de hombre lo es porque significa una sola cosa.

21

Ὀνόματος δὲ εἴδη τὸ μὲν ἁπλοῦν (ἁπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ) τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου (πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι ⟨ὡς⟩ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου) τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. Εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ πολλαπλοῦν οἷον [τὰ] πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν· Ἑρμοκαϊ-
1457 b κόξανθος... Ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον.

Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι, ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

Μεταφορὰ δ' ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. Λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος, οἷον « νηῦς δέ μοι ἥδ' ἕστηκε· » τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος· « ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν· » τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ

33 ἐν τῷ ὀνόματι (ὡς) Margoliouth collato Ar *ut significante in nomine* : ἐν τῷ ὀνόματος AB ἐντὸς τοῦ ὀνόματος Tucker || 36 τὰ seclusi, v. infra Ar *multa* || Μασσαλιωτῶν ex μεγαλιωτῶν (AB) correxit Diels qui (*Sitzungsber. der Berl. Ak.* 1888, p. 53) Ar *sicut multa de Massiliotis Hermocaicoxanthus qui supplicabatur Jovem* versum epici cujuspiam carminis comice scripti : Ἑρμοκαϊκόξανθος ἐπευξάμενος Διὶ πατρί reddere putavit. Wilamowitz (*Aristoteles und Athen* II 21) Aristotelem verbi compositi exemplum ex votiva inscriptione (Ἑρμ. εὐξάμενος Διί) hausisse suspicatur, v. adnot: μεγαλειωτῶν (ex supposito μεγαλειοῦν) scripsit Bywater μεγαλείων ὧν coni. Vahlen μεγαλείων ὡς Winstanley μεγαλλειωτῶν hotch-potch words: litterally « words of the megalleion typo » Margoliouth post Ἑρμοκαϊκόξανθος lacunam ex Ar. (v. supra) statuimus || 1457 b 3 ὑφῃρημένον AB : ἀφῃρημένον coni. Spengel collato 1458 a 1 || 6 post γλῶττα add. Ar : *dora vero nobis quidem proprium, populo vero ⟨Cyprio⟩ glossa.*

21

[*Nombres simples y compuestos. Dos divisiones.*] *Especies de nombres*: nombre simple —y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ— y nombre doble, al compuesto o bien de una parte significativa y otra sin significado —eso de "significativa" y "sin significado" no se refiere a ellas dentro del nombre—, o bien de partes significativas.

Y así pudiera haber nombre triple, cuádruple, múltiple en partes; por ejemplo la mayor parte de los nombres rimbombantes, [173] cual Hermokaikóxanthos . . . Por otra 1457 b
parte todo nombre es u *ordinario* o *peregrino*, o *metafórico* u *ornamental* o *poético* o *alargado* o *abreviado* o *alterado*.

[*Nombres ordinarios y peregrinos.*] Llamo *ordinario* al que usamos nosotros: *peregrino*, al que usan otros: evidentemente, pues, un mismo nombre puede ser ordinario y peregrino, mas no para los mismos hombres. Y así σίγυνον es nombre ordinario en Chipre, y peregrino entre nosotros. [174]

[*Metáforas.*] *Metáfora* es transferencia del nombre de una cosa a otra; [175] del género a la especie, de la especie al género o según analogía. Del género a la especie: pongo por caso, "*he aquí que mi nave se paró*", [176] porque el *anclar* es una especial manera de *pararse*. De la especie al género: "*miles y miles de esforzadas acciones llevó a cabo Ulises*", [177] porque *miles de miles* es *mucho*, y aquí úsase *miles de miles* en vez de *mucho*. De especie a especie:

πολλοῦ κέχρηται. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον « χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας » καὶ « ταμὼν ἀτειρέι χαλκῷ· » ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τι ἐστίν.

Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον· καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὅ ἐστιν. Λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἄρην· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην « ἀσπίδα Διονύσου » καὶ τὴν ἀσπίδα « φιάλην Ἄρεως ». Ἢ ὃ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν « γῆρας ἡμέρας » [ἢ] καὶ τὸ γῆρας « ἑσπέραν βίου » ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς ἢ « δυσμὰς βίου ». Ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι « σπείρειν », τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται « σπείρων θεοκτίσταν φλόγα. » Ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι « φιάλην » μὴ « Ἄρεως » ἀλλ' « ἄοινον ».

Πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπό τινων αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα « ἐρνύγας » καὶ τὸν ἱερέα
1458 a « ἀρητῆρα ». Ἐπεκτεταμένον δ' ἐστὶν ἢ ἀφῃρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ᾖ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δ' ἐὰν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον

14 ταμὼν Bekker : τεμῶν A τεμών B || ἀτειρέι A : ταναχέι B || 20 ὁμοίως A : ὅτι B || 24 ἤ seclusi Ar secutus || 29 πρὸς τὸν καρπόν : πρὸς (τὸν ἀφιέντα) τὸν καρπόν coni. Castelvetro || 32 ἀλλ' ἄοινον Vettori (cf. *Rhet.* III 6 ad fin. τὸ ἄχορδον καὶ τὸ ἄλυρον μέλος) : ἀλλὰ οἴνου AB = Ar || 33 deest verbi κόσμος definitio quae supra b 2 nuntiabatur || 35 ἐρνύγας A : ἐρινύγας B.

"sacándole el ánima con el bronce", y *"cortando con el infatigable bronce"*, aquí se dice sacar por cortar y cortar por sacar; las dos son maneras de quitar.[178]

Digo que habrá *analogía* cuando se hayan el segundo término con el primero *como* o *de igual manera* que el cuarto con el tercero,[179] porque en tal caso se empleará en vez del segundo el cuarto y en vez de cuarto el segundo, y a veces se añade todavía el término al que se refiere el reemplazado por la metáfora. Digo, por ejemplo, que se ha la copa a Baco *como* el escudo a Marte. Se dirá, pues, que la copa es *"el escudo de Baco"* y que el escudo es *"la copa de Marte"*. O bien: la vejez se ha a la vida *como* la tarde al día: se dirá según esto, que la tarde es *"la vejez del día"* o que la vejez es *"la tarde de la vida"*, como lo dice Empédocles,[180] o *"el ocaso de la vida"*. Para algunos casos de analogía no hay nombre peculiar; con todo no por eso dejará de poderse decir *"como"*. Por ejemplo: al lanzar el grano se llama *sembrar*; empero, el lanzar el sol su luz no tiene nombre propio; y, sin embargo, tal acción se ha respecto del sol *como* o de semejante manera que el sembrar respecto del grano. Y por esto se dice: *"sembrando luz de creación divina"*. Se puede además usar de este mismo tipo de metáforas, mas de otra manera: después de haber designado una cosa con nombre de otra, quitar algo de lo propio de ésta. Por ejemplo: si se llamara al escudo *copa* — no *copa de Marte*, sino *copa "sin vino"*.

[*Nombres poéticos, neologismos.*] Es nombre poético el que, sin haber sido empleado jamás en cierto sentido por otros, le pone tal sentido el poeta; y parece ser el caso de algunos nombres, como llamar a los cuernos *"retoños"*, ἔρνυγες y al sacerdote *"suplicante"*, ἀρητήρ.[181]

[*Nombres alargados y abreviados. Nombres alterados.*] Hay nombres alargados y abreviados; *alargados*, cuando se los usa con un sonido más largo que el propio o con intercalamiento de una sílaba; *abreviados*, cuando se les ha quitado algo. Por ejemplo: πόλεως está alargado 1458 a

μὲν οἷον τὸ πόλεως « πόληος » καὶ τὸ Πηλείδου « Πηληϊάδεω », ἀφῃρημένον δὲ οἷον τὸ « κρῖ » καὶ τὸ « δῶ » καὶ « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. » Ἐξηλλαγμένον δ' ἐστίν, ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ « δεξιτερὸν κατὰ μαζόν » ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ ⟨καὶ Σ⟩, καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶ δύο, Ψ καὶ Ξ) θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἴς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθη εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ ⟨τῷ Σ⟩ ταὐτά ἐστιν. Εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. Εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνα, μέλι κόμμι πέπερι. Εἰς δὲ τὸ Υ πέντε. Τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

22

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη. Ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἀλλ' ἄν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός. Ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. Αἰνίγματος γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι. Κατὰ μὲν οὖν τὴν

1458 a 4 Πηλείδου apogr. : Πηλέος A Πηλέως B ; verba πόλεως et Πηλέος secludit Margoliouth, quod probari potest || 6 ὄψ restituit Vettori : ὄης AB || 11 καὶ Σ ex Ar suppletum || 15 τῷ Σ suppl. Tyrwhitt || ταὐτά AB : σύνθετα Ar || 17 post πέντε legitur in apographo quodam τὸ πῶυ τὸ νᾶπυ τὸ γόνυ τὸ δόρυ τὸ ἄστυ ; eadem exempla habet Ar, post litteram Σ autem δένδρον et γένος.

19 οὖν A : om. B || 21 τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς A : τῷ ἰδιωτικῷ ἢ τῷ ξενικῷ B || 26 ἅπαντα B : ἂν ἅπαντα A ἅμα ἅπαντα apogr. || 27 ὑπάρχοντα A : τὰ ὑπάρχοντα B.

en πόληος, πηλείδου en πηληιάδεω. Casos de abreviación: κρῖ, δῶ,[182] ὄψ en μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. [183]

Un nombre está *alterado* cuando del nombre usual se conserva una parte y se inventa otra; por ejemplo: δεξιτερὸν κατὰ μαζόν[184] en vez de δεξιόν.

[*Género de los nombres.*] En sí mismos los nombres son unos masculinos, otros femeninos, otros intermedios.[185] Son masculinos todos los que terminan en N, P (y Σ) o por letras compuestas de Σ que son dos: la Ψ y la Ξ; femeninos, los que terminan en vocales siempre largas, así los terminados en H y Ω o, de los alargables, los terminados en A. De manera que, en total, sucede ser en número igual los nombres masculinos y los femeninos, porque Ψ y Ξ son lo mismo que la Σ. Por otra parte ningún nombre termina en muda ni en breve.[186] En I no terminan sino tres nombres: μέλι, κόμμι, πέπερι y en Υ cinco. Los nombres intermedios terminan en una de estas letras o en N y Σ.

22

[*Claridad y alteza de la dicción.*] La virtud propia de la *dicción* consiste en que sea clara sin ser baja. Según esto la dicción sería superlativamente clara si se compusiera de los nombres ordinarios, mas entonces fuera baja. Casos ejemplares son la poesía de Cleofón y la de Esténelos.[187] Mas resultará majestuosa y alejada de lo vulgar si se sirve de nombres extraños al uso. Y llamo *extraños al uso* los nombres peregrinos, la metáfora, el alargamiento y todo lo que contra el uso dominante vaya. Mas si se compusiera con todos ellos resultara o enigma o barbarismo; *enigma*, si se compone la dicción de metáforas; *barbarismo*, si de palabras peregrinas. Que, en

τῶν ⟨ἄλλων⟩ ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον· « ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα, » καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἐκ δὲ τῶν γλωττῶν ὁ βαρβαρισμός. Δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινὸν ἡ γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τἆλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν.

Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος
1458 b συμβάλλονται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον, τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. Ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμῳδοῦντες τὸν ποιητήν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥᾴδιον ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὁπόσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει· « Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα, » καὶ « οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον. »

Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον, τὸ δὲ μέτριον κοινὸν ἁπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο.

Τὸ δὲ ἁρμόττον ὅσον διαφέρει, ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω, ἐντιθεμένων τῶν ⟨κυρίων⟩ ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον. Καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεὶς ἄν τις τὰ κύρια ὀνόματα

28 ἄλλων ex Ar suppl. : κυρίων suppl. Heinsius || 29 μεταφοράν AB : μεταφορῶν coni. Bywater || 30 ἐκ A : τὰ δὲ ἐκ B || 31 κεκρᾶσθαι B = Ar : κεκρίσθαι A || 32 μὴ A : τὸ μὴ B || 1458 b 8 ῥᾴδιον A : ῥᾴδιον ἂν B || 9 Ἐπιχάρην B : ἐπὶ χάριν legisse videtur Syrus (Ar *cum favore*) ἤτει χάριν A || 10 γ' ἐράμενος apogr. : γεράμενος A γε ἀράμενος B γευσάμενος coni. Tyrwhitt || 11 πως B : πῶς A ἀπρεπῶς coni. Twining || 12 μέτριον Spengel. μέτρον AB || 15 ἁρμόττον B : ἁρμόττοντος A ἁρμοττόντως coni. Tucker || ὅσον A : παρ' ὅσον B || 16 κυρίων coni. Vahlen.

efecto, la esencia del enigma consiste en que se diga lo que una cosa es en sí misma mediante una combinación verbalmente imposible. Combinación imposible de hacer cuando se usan otros nombres; posible, sirviéndose de metáforas. Por ejemplo: *"vi un varón que con fuego apegaba bronce sobre otro varón"*, [188] y otros enigmas por el estilo. El barbarismo proviene de palabras peregrinas. Hay, pues, que mezclar de cierta manera todo esto; porque los nombres peregrinos, la metáfora, la palabra ornamental y demás por el estilo hacen que la dicción no sea ni común ni baja, mientras que el nombre de uso dominante la volverá clara.

Contribuyen en no pequeña parte a la claridad de la 1458 b
dicción, evitando lo común, alargamientos, abreviaciones y alteraciones de los nombres; porque al apartarse así del uso dominante y de lo hecho ya costumbre, hará todo ello que se evite lo común y, por retener parte de lo usual, será la dicción clara. No tienen, pues, razón quienes reprenden semejante manera de hablar y ridiculizan por ello al poeta; como lo hace, por ejemplo, Euclides el antiguo, al decir que es cosa fácil hacer versos si se concede la facultad de alargar las palabras al arbitrio, y al componer en tono satírico y lenguaje vulgar aquellos versos: *Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα* y *Οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον*. [189]

[*Mesura en su empleo.*] No hay que dejar ver a plena luz el uso de tales medios, que fuera ridículo; sea, por el contrario, la mesura norma común a todas estas partes. Porque si se usan inconvenientemente metáforas, palabras peregrinas y demás especies por el estilo será como si de intento se las empleara para hacer reír. [190]

Cuánto se diferencie tal uso del conveniente se echará de ver en los versos épicos, introduciendo en la métrica

κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἓν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου ⟨καὶ⟩ εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

φαγέδαινα ⟨δ'⟩ ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ « ἐσθίει » τὸ « θοινᾶται » μετέθηκεν. Καὶ

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής,

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεὶς

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

Καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν.
δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

καὶ τὸ « ἠϊόνες βοόωσιν » « ἠϊόνες κράζουσιν ».

Ἔτι δὲ Ἀρειφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῴδει, ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ διαλέκτῳ, τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ « δωμάτων ἄπο » ἀλλὰ μὴ « ἀπὸ δωμάτων », καὶ τὸ « σέθεν », καὶ τὸ « ἐγὼ δέ νιν », καὶ
1459 a τὸ « Ἀχιλλέως πέρι » ἀλλὰ μὴ « περὶ Ἀχιλλέως », καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. Διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει.

Ἔστι δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. Μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστιν· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν. Τῶν δ' ὀνομάτων τὰ

20 μεταθέντος B : μετατιθέντος A || 21 καὶ add. Heinsius || 23 φαγέδαινα : φαγάδαινα B (φαγάδαινα legi ; φαγάδαιναν legit Landi) φαγάδενα A || δ' add. Ritter || 25 ἀεικής B = Ar (cf. Odyss. IX, 515 ubi ἀεικής varia lectio pro ἄκικυς) : ἀειδής A || 26 λέγοι A : λέγει B || μετατιθεὶς A : μεταθεὶς B || 29 ἀεικέλιον Homerus : ἀει κέλλιον B τε ἀεικέλιον A || 31 ἠιόνες .. ἠιόνες B : ἴωνες ... ἢ ἴωνες A || 32 εἴποι ἐν apogr. : εἴπειεν B εἴπῃ ἐν A || 1459 a 4 τὸ B : τῷ A.

los nombres corrientes. Sustitúyanse, si no, las palabras peregrinas, metáforas . . . por los nombres corrientes, y se verá que decimos verdad.

Por ejemplo: Esquilo y Eurípides compusieron el mismo verso iámbico, sólo que Eurípides cambió un solo nombre, poniendo en vez del vulgar otro peregrino, y por solo esto parece uno bello y el otro mediocre.

En efecto: Esquilo había dicho en su *Filoctetes:* φαγέδαινα [δ'] ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός (*úlcera me come la carne de mi pie*) ; mas Eurípides en vez de ἐσθίει (*come*) puso θοινᾶται (*se da un festín con*). Parecidamente si en νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικής (*pero yo que soy pequeño y nadie e impresentable*), se sustituyen las palabras usadas y se dice: νῦν δέ μ' ἐών μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής (pero *yo soy insignificante, flojo y sin figura*). Y compárese: δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν (*puso impresentable asiento y pequeña mesa*) con δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε τράπεζαν (*puso mal asiento y diminuta mesa*). Y parecidamente: ἠϊόνες βοόωσιν, "*gritan las olas en la orilla*", y ἠϊόνες κράζουσιν "*resuenan las olas en la orilla*". [191]

Además: Arifrades [192] ridiculizaba a los trágicos porque lo que nadie dijera en la conversación, de eso precisamente echaban mano. Por ejemplo: δωμάτων ἄπο en vez de ἀπὸ δωμάτων y σέθεν y ἐγὼ δέ νιν y Ἀχιλλέως πέρι en vez de περί Ἀχιλλέως, y expresiones parecidas. Es, con 1459 a
todo, grandemente importante saber usar convenientemente de cada una de las cosas dichas: palabras dobles y peregrinas, pero lo es mucho más y sobre todo el saber servirse de las metáforas, que, en verdad, esto sólo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido, porque la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas. [193]

μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. Καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα· ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23

Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. Ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος. Σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσιν.

Διό, ὥσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον,

13 ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις : ὅσοις κἂν εὐλόγως τις B ὅσοις καὶ ἐν ὅσοις λόγοις τι A.

17 ἐν μέτρῳ A : ἐμμέτρος B ἐν ἑξαμέτρῳ Heinsius || 21 ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις coni. Dacier; cf. supra τοὺς μύθους ... συνιστάναι : ὁμ. ἱστ. τ. συνθήσεις B ὁμοίας ἱστορίας τὰς συνήθεις A, defendunt Vahlen, Bywater || 22 εἶναι AB : θεῖναι scripsit Bywater || 26 ναυμαχία B : ναύμαχος A || 28 μετὰ θάτερον apogr. : μετὰ θατέρου AB || 31 τῷ apogr. : τὸ AB.

[*Elocución y géneros literarios.*] Los nombres dobles convienen sobre todo a los ditirambos, los peregrinos a los versos heroicos, las metáforas a los iámbicos. En los versos heroicos se puede usar de todo lo dicho; mas a los iámbicos, por imitar sobre todo el lenguaje corriente, irán bien de suyo aquellas palabras que se usaran en la conversación, es decir: los nombres ordinarios, metáforas y adornos. Acerca de la tragedia, pues, y de la imitación mediante la acción baste con lo dicho.

23

[*Unidad de acción en la epopeya.*] En cuanto a la imitación narrativa y en métrica es evidentemente preciso, como en las tragedias, componer las tramas o argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria, íntegra y completa, con principio, medio y final, para que, siendo, a semejanza de un viviente, [194] un todo, produzca su peculiar deleite. Y no han de asemejarse las composiciones a narraciones históricas, en las que se ha de poner de manifiesto no una acción sino un período de tiempo, es decir: todo lo que en tal lapso pasó a uno o a muchos hombres, aunque cada cosa en particular tenga con otra pura relación casual.

Porque así como la batalla naval de Salamina y la batalla de los cartagineses en Sicilia acontecieron en la misma época, [195] sin converger las dos a un mismo fin, de parecida manera a lo largo de tiempo a veces acontece una cosa tras otra sin finalidad alguna común a ellas. Y casi todos los poetas hacen esto.

[*Unidad de acción en Homero.*] Y por esta razón, como ya quedó dicho, [196] Homero puede parecer divino en comparación con los demás poetas, puesto que no se propuso poner en poema la guerra íntegra de Troya, aun-

καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος, ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. Νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποίησιν.

Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι καὶ
1349 b περὶ ἕνα χρόνον, καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. Τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ ἐκ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες.

24

Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν. Καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς· οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. Καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθική. Πρὸς γὰρ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντας ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως

33 ὁ μῦθος B = Ar : om. A || 36 ἄλλοις ἐπεισοδίοις οἷς (οἷς ex δὶς corr.) A : ἄλλως ἐπεισοδίοις B || 1459 b 2 Κύπρια : κυπρικὰ AB || 5 πλέον A : πλέον ἢ B πλέον (non obstante οἷον) et infra καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες secludunt nonnulli, v. adnot || 6 Εὐρύπυλος et Λάκαιναι desunt in Ar.

13 ἱκανῶς B = Ar : ἱκανός A || καὶ γὰρ καὶ A : καὶ γὰρ B || 14 ἑκάτερον A : ἑκάτερον σῶτες (?) B, lacunam suspicatur Margoliouth || 15 ἀναγνώρισις AB : ἀναγνωρίσεις coniec. Christ || 16 γὰρ A : om. B || 17 πάντας B : πάντα A.

que tiene principio y fin; que tal argumento hubiera sido o demasiado extenso y para la mirada difícilmente abarcable en conjunto o, en caso de darle conveniente medida, complejo en demasía por la variedad de sucesos. Tomó, pues, una sola parte, y trató casi todos los demás sucesos como episodios, así el *Catálogo de las Naves* y otros, y que distribuye a lo largo del poema. [197]

[*Práctica de los otros poetas.*] Los demás poetas, por contraposición, componen sus poemas sobre una sola per- 1459 b
sona o sobre un tiempo o sobre una acción compleja, como el poeta de los *Cantos ciprios*, o el de la *Pequeña Ilíada*. [198] Y por esto, así como de la *Ilíada* y *Odisea* sólo puede hacerse, de cada una, una o dos tragedias, se pueden hacer con los *Cantos ciprios* muchas; y más de ocho [199] con la *Pequeña Ilíada*, por ejemplo: *Juicio de Armas, Filoctetes, Neoptolemo, Eurípilos, Ulises mendigo, las Lacedemonias, Saqueo de Troya, Partida, Sinón y las Troyanas*. [200]

24

[*Especies y partes de la Epopeya.*] Además: la epopeya ha de tener las mismas especies que la tragedia; porque ha de ser o *simple* o *intrincada*, o *ética* o *patética*. Las partes también han de ser las mismas, a excepción del canto y espectáculo, porque ha de haber peripecias, reconocimientos y padecimientos, además de bellos discursos en bello lenguaje; de todas las cuales cosas se sirve Homero antes que nadie y mejor que ninguno. Porque, en efecto, compuso cada uno de esos dos poemas de tal suerte que fuera la *Ilíada* poema simple y patético, y la *Odisea* intrincado —que toda ella es reconocimiento— [201] y ético. Añádase a esto el que a todos los poetas excede en lenguaje y en pensamientos.

[*Amplitud y métrica de la epopeya.*] Se diferencian, por otra parte, tragedia y epopeya en cuanto a extensión

τὸ μῆκος ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. Τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. Εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι· ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.

Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωϊκὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ⟨ταύτη⟩ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων. Τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον
1460 a κινητικά, καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικόν, τὸ δὲ πρακτικόν. Ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. Διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν, αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ [δι]αιρεῖσθαι.

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου

21 πρὸς δὲ B : πρόσθε A || 24 πραττόμενα A : πραττομένοις B || 33 διηγηματικὴν B : διηγητικήν A || 34 στασιμώτατον A : στασιμώτερον B || 36 ταύτῃ add. Twining || 37 μίμησις B : κίνησις A || 1460 a 1 κινητικὰ καὶ B : κινητικαὶ A || 2 μιγνύοι apogr. : μηγνύη A (extremum η in litura corr.) μιγνοίη B = Ar || 4 δι secl. Bonitz = Ar ; ἀεὶ coni. Tucker.

de la trama y por la métrica. En cuanto a la extensión es conveniente límite el dicho: [202] que con una mirada se la pueda abarcar de principio a fin. Y tal sucedería si los argumentos fueran más cortos que en las epopeyas antiguas y equivalieran al número de tragedias que se dan en una sola audición. La epopeya, sin embargo, posee algo peculiar que le permite aumentar la extensión; porque mientras en la tragedia no es posible imitar de vez muchas partes de la acción, sino tan sólo lo que en el escenario esté siendo ejecutado por los actores, en la epopeya, al contrario, por ser narración hay modo de poner en poema muchas partes de vez, que, si son apropiadas, acrecerán la magnitud del poema, con ventaja para la magnificencia, distracción de los oyentes y variedad en desiguales episodios, que la presta saciedad de lo uniforme hace fracasar las tragedias. [203]

En cuanto a la métrica la experiencia ha demostrado que el exámetro va bien a la epopeya. Porque, en realidad, si para hacer una imitación narrativa se empleara otra métrica o varias, se echaría de ver la incongruencia; porque el exámetro heroico es, entre todos los metros, el más reposado y amplio, y por esta causa recibe mejor en sí nombres peregrinos y metáforas, que por esta misma razón la imitación narrativa supera a las demás imitaciones.

Por el contrario: el verso iámbico y el tetrámetro
trocaico son movidos, y acomodados el uno a la danza, 1460 a
el otro a la acción. [204] Todavía sería más absurdo mezclar muchos, como lo hizo Xeremón. [205] Por lo cual también, nadie compuso jamás largo argumento en otra clase de metro sino en el heroico, que, como habemos dicho, [206] la misma naturaleza nos enseñó a elegir la métrica conveniente.

[*Homero y su intervención en las obras.*] Homero, digno de alabanza en muchas otras cosas, lo es en ésta, puesto que él solo, entre los poetas, sabe lo que él, en persona, debe hacer. Que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador. [207] Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a través de todo el poema, e imitan

ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη, ἀλλ' ἔχοντα ἤθη.

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων· ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ· πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.

Δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. Ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερόν ἐστι, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δ' ἐστὶ ψεῦδος. Διὸ δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι [ἢ], προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. Παράδειγμα δὲ τούτου ἐκ τῶν Νίπτρων.

Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάϊος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες, ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἥκων. Ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνῄρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς

11 ἦθος secl Reiz, fortasse recte; collato hujus verbi usu Platonico dubitanter servamus || ἤθη A ἦθος B || 13 ἄλογον corr. Vettori : ἀνάλογον AB = Ar || 14 ἐπεὶ τὰ B : ἔπειτα τὰ A = Ar || 16 καὶ οὐ A καὶ οἱ B || 17 deest Ar usque ad 1461 a 5 || 20 οἱ om. A || 22 δεῖ B δὴ A || 23 ἄλλο δὲ Robortelli : ἀλλ' οὐδὲ AB, defendit Butcher qui, collato *Rhet.* 1357 a 17-18, scribit ἀλλ' οὐδὲ ... ἀνάγκη ⟨κἀκεῖνο⟩ [ἢ] προσθεῖναι || 24 ἢ AB : secl nonnulli || 26 τούτου Robortelli : τούτου τὸ B τοῦτο A || 30 ὁ Λάϊος apogr. : ὁ ἴόλαος A τὸ ἴόλαος B.

poco y pocas veces, mientras que Homero, tras breve proemio, introduce inmediatamente o varón o mujer ù otro carácter, jamás a nadie sin carácter, todos con él.

[*Lo maravilloso.*] Por otra parte, en las tragedias hay que emplear lo admirable, pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable. [208] Y así la persecución de Héctor resultara ridícula de tener lugar en el escenario —pues los griegos están parados y no persiguen, y Aquiles les hace señas de que se queden así . . .—; [209] mas en la epopeya no pasan desapercibidas tales cosas. Ahora bien: lo admirable resulta placentero; y sirva de indicio el que todos, al referir sucesos, añaden algo para hacerse agradables.

[*Añagazas sabias.*] Homero, más que nadie, enseñó a los demás poetas a decir *como se debe decir* lo falso, [210] a saber: en forma de falacia. Porque creen los hombres que, cuando por ser esto se produce estotro, o por suceder esto sucede estotro, si se da el consecuente tendrá también que darse el antecedente. Y esto es precisamente lo falso. Es menester, pues, añadir que, si el antecedente es falso, habrá de darse otro o habrá antecedido necesariamente otro, en caso de que se dé o suceda tal consecuente. [211] Pero de saber que el consecuente es verdadero concluye falazmente nuestra alma [212] que también el antecedente lo es. Ejemplo de esto, lo del *Baño*. [213]

[*La verosimilitud.*] Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble; [214] y no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas; que no tengan, por el contrario, ninguna inexplicable o inexplicada, a no ser que caiga fuera de la trama,

γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῇ, καὶ φαίνηται εὐλογωτέρως, ἐνδέχεσθαι, καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν, ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτά, δῆλον ἂν
1460 b γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειεν· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσι καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας.

25

Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσι γένοιτ' ἂν φανερόν.

Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητής, ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ᾗ καὶ γλῶττα καὶ μεταφορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστιν· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. Αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία· ἡ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. Εἰ μὲν γὰρ ⟨τι⟩ προείλετο μιμήσασθαι ⟨μὴ ὀρθῶς δὲ ἐμιμήσατο δι'⟩ ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τῷ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ⟨ἅμ'⟩ ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ'

35 ἄτοπον : ἄτοπον (ὄν) Butcher
1460 b 7 ποίων B : ποίων ἐν A || 9 τὸν ἀριθμὸν B : τῶν ἀριθμῶν A || 10 ἢ ante οἷα B : om A || 11 ἐν ᾗ ... μεταφορά B : ἢ καὶ γλώτταις καὶ μεταφοραῖς A (κυρίᾳ λέξει) ἢ καὶ γλώτταις καὶ μετ. coni Heinsius || 14-15 τῆς πολιτικῆς ... αὐτῆς δὲ om. B || 16 εἰ μὲν A corr. : ἢ μὲν A pr m ἢ εἰ μὲν B || 17 τι ... μὴ ὀρθῶς δὲ ἐμιμήσατο δι' suppl. Butcher || 18 ἀδυναμίαν A : ἀδυναμία B || εἰ δὲ apogr. : ἢ δὲ AB || τῷ apogr. : τὸ A om. B || 19 ἅμ' add. Vahlen.

como Edipo, que no sabe de qué manera murió Laio, mas no en el drama mismo, como en *Electra* las noticias de los juegos píticos, y en los *Misios* el personaje que llega de Tegea en Misia [215] y no dice palabra. Es ridículo, pues, decir que, de quitarse tales cosas, se destruiría la trama, ya que, por una parte, no se han de componer semejantes tramas; mas, si se las hace, resultará admirable hasta lo inexplicable mismo si se lo presenta razonablemente, porque las cosas inexplicables que en la *Odisea* pasan al atra- 1460 b
car, [216] es claro que no se las soportara caso de haber caído en manos de un mal poeta; empero, aquí encubre el poeta tales absurdos bajo el deleite de otras cualidades suyas.

[*Dicción o elocución.*] En cuanto a la dicción: es preciso trabajarla cuidadosamente en las partes sin acción, sin caracteres ni pensamientos; aunque también léxico deslumbrante encubre caracteres y pensamientos.

25

[*Problemas de crítica.*] Acerca de los proyectos de tramas y desenlaces, número y cualidad de sus especies llegarán a claridad los que los consideren de la siguiente manera:

[*Principios.*] Supuesto que el poeta es imitador —lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero—, de tres cosas ha de imitar una: 1. o las cosas tal como fueron y son; 2. o las cosas tal como parece o se dicen ser; 3. o tal como debieran ser. [217] Por otra parte, las expresa mediante dicción en que entran palabras peregrinas, metáforas y otras alteraciones del lenguaje, permitidas a los poetas. [218]

Añádase que no se aplica la misma regla a política y a poética, ni a las demás artes y a la poética. Que en poética caben dos clases de faltas: unas propias, otras accidentales. Porque si el poeta se propuso correctamente reproducir imitativamente algo, y por impotencia no lo imitó correctamente, falta es de técnica poética; pero si su plan no fué correcto —por ejemplo: un caballo adelantando de vez sus dos patas diestras—, [219] o su falta es relativa

ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα, οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποίηται ὁποιαοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. Ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

Πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ⟨εἰ⟩ ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὑτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. Παράδειγμα ἡ τοῦ Ἕκτορος δίωξις. Εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ ⟨μὴ⟩ ἧττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμαρτῆσθαι οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι.

Ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἁμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός. Ἔλαττον γάρ, εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. Πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσίν, ταύτῃ λυτέον. Εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν. Ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον [οὔτε] λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' 1461 a ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι. Τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων, « ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος » οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὗ ἕνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

Τὰ δὲ πρὸς τὴν

21 ὁποιαοῦν Winstanley : ὁποίαν οὖν AB || 23 ⟨εἰ⟩ ex apogr. suppl. || 27 μὴ Ueberweg; cf *Metaphys.* X 5, 62 a 25 || 33 ⟨ὡς⟩ coni. Vahlen || 34 Εὐριπίδην Heinsius : -πίδης AB || 36 οὔτε AB : οὔτω apogr. probant nonnulli || **1461 a** 1 ἔτυχεν A : εἰ ἔτυχεν B coniecerat Vahlen || Ξενοφάνει B : Ξενοφάνη A || οὖν Tyrwhitt : οὐ AB || 6 εἰ B : ἢ A || 7 πρός A : ἢ πρὸ B

a una ciencia especial —medicina u otra cualquiera—, o mete en el poema cualquier cosa imposible, tal falta no lo es en propiedad de la poética. Por consiguiente: es preciso resolver, desde estos puntos de vista, los reproches provenientes de los proyectos de tramas.

[*Inverosimilitudes permitidas; errores, inexactitudes.*] Y primero los reproches que van contra el arte misma. A impropiedad dentro del poema, falta en el poema. Pero falta excusable, si da en la finalidad del arte —cuál sea ella quedó ya dicho—, si por tal medio resulta esa parte u otra más impresionante. Y sirva de modelo la persecución de Héctor. [220] Con todo, si tal finalidad pudiera conseguirse mejor o al menos igual siguiendo en tales casos la verdad del arte, no fuera excusable tal falta, que, si es posible, en nada se debe faltar. Es preciso, además de esto, considerar a qué clase pertenece la falta: si al arte mismo o a otra cosa accidental al arte. Que es falta menor el no haber sabido que la cierva no tiene cuernos que el haberla pintado de manera irrecognoscible. [221]

Además: si se reprocha la falta de verdad, tal vez pudiera responderse como lo hizo Sófocles al decir que él representaba los hombres cual debían ser y Eurípides cuales son. [222] Y, aparte de estas dos respuestas, cabe la de "*así se cuenta*" — por ejemplo: las historias de los dioses; que tal vez fuera mejor no contarlas, y a lo mejor 1461 a
no son verdad, y lo es lo que de ellas dice Jenófanes; [223] pero "*así se cuenta*". En otros casos, tal vez, no se dice cómo fuera mejor, sino "*así fueron las cosas*", — por ejemplo: acerca de las armas, el que "*sus lanzas estaban con las conteras en alto*", [224] que así se acostumbraba entonces, como ahora entre los Ilirios.

[*Principio general.*] En cuanto a si tal palabra o acción fueron o no bellamente dichas o hechas, hay que considerarlo atendiendo no tan sólo a si es esforzado y bueno o apocado y malo lo dicho o lo hecho, sino quién lo dice o hace, a quién, cuándo, cómo, para qué; si, por ejemplo, para obtener un mayor bien o para evitar un mal mayor.

[*Diversos tipos de solución.*] En cuanto a la dicción, otras son las dificultades a resolver, por ejemplo: en el

λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν. οἷον γλώττῃ « οὐρῆας μὲν πρῶτον »· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας. Καὶ τὸν Δόλωνα « ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός », οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν· τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες εὐπρόσωπον καλοῦσιν. Καὶ τὸ « ζωρότερον δὲ κέραιε » οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον.

Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον « πάντες μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον παννύχιοι »· ἅμα δέ φησιν « ἤτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων θ' ὁμαδόν. » Τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται· τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. Καὶ τὸ « οἴη δ' ἄμμορος » κατὰ μεταφοράν· τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον.

Κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ « δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι » καὶ « τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ. » Τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς « αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι, ζωρά τε πρὶν κέκρητο ». Τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ· « παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ, » τὸ γὰρ πλέω ἀμφίβολόν ἐστιν. Τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως· τῶν κεκραμένων ⟨οἱονοῦν⟩ οἶνόν φασιν εἶναι· ὅθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης « Διὶ οἰνοχεύειν », οὐ πινόντων οἶνον· καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους· ὅθεν πεποίηται « κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο ». Εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν.

Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον « τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος, » τῷ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται.

10 οὐρῆας A : τὸ οὐρῆας B || 16 πάντες postulat quod sequitur : ἄλλοι AB Homerus || 17 ἱπποκορυσταί (Homerus) post ἀνέρες habebat Σ || 19 τοῦ B : om. A || 23 εὖχος ἀρέσθαι B : om. A || quem sensum praebeat οὗ non video ; suspicor Hippiam Thasium οὔ non ex οὗ sed ex οὐ ita correxisse ut particula non ad καταπύθεται sed ad καταπύθεται ὄμβρῳ pertineret || 25 εἶναι B = Ar : om A || ζωρά ex Athenaeo X 423 restitutum : ζῷα AB || 27 τῶν κεκρ. (οἱονοῦν) Tucker : (ὅσα) τῶν κεκρ. coni Vahlen τῶν κεκρ. A τὸν κεκραμένον B || 28-31 duorum exemplorum ὅθεν εἴρηται... ὅθεν πεποίηται in codd. locus permutatus || οἰνοχεύειν B : οἰνοχεύει A.

uso de palabras peregrinas, como οὐρῆας μέν πρῶτον,[225] que tal vez no se refiera a los *mulos* sino a los *centinelas*. Y cuando habla de Dolón: ὅς ῥ' ἤ τοι εἶδος μὲν ἔην κακόν,[226] no se refiere a cuerpo contrahecho, sino a rostro feo, porque los cretenses entienden por "*belleza de aspecto*" la del rostro. Y parecidamente cuando dice: ζωρότερον δὲ κέραιε,[227] no se trata de servir el vino "*puro*", como para bebedores, sino de servirlo "*deprisa*".

Otras cosas se dicen metafóricamente, por ejemplo: "*todos, dioses y hombres, durmieron toda la noche*", pues, simultáneamente dice el poeta, que "*cuando fijaba sus ojos en la planicie de Troya, maravillábase de oír voces de flautas y siringas*",[228] Y es que se puso aquí "*todos*" en vez de "*muchos*", por metáfora, porque *todos* es una cierta manera de *muchos*. Y parecidamente aquello de "*sólo ella no se acuesta*" ha de entenderse metafóricamente, porque lo más distinguido está *solo*. Cosas hay que se explican por la entonación; así explicaba Hipias de Taso aquello: δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι y τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ;[229] otras, por diéresis o pausa, por ejemplo, en Empédocles: αἶψα δέ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι, ζωρὰ δὲ πρὶν κήκρητο. "*al punto se hallan naciendo mortales, cosas que a ser inmortales primero aprendieran; y se hallan mezcladas las que antes puras se estaban*".[230] Otras, por amfibolía o ambigüedad: como παρῴχηκεν δέ πλέω νύξ,[231] donde πλέω tiene doble sentido. Otras se explican por usos del lenguaje; así a toda bebida preparada se llamaba "*vino*", pudiéndose decir que Ganimedes "*escanciaba vino*" a Júpiter, aunque los dioses no beban vino;[232] y se da el nombre de "trabajadores en *bronce*" a los que trabajan en hierro, habiéndose podido decir por esto: "*grebas de estaño recién labrado*",[233] lo que se pudiera explicar también por metáfora.

Cuando una palabra presenta, a primera vista, sentido contradictorio, hay que considerar cuántas significaciones puede tener en tal pasaje; por ejemplo, "*aquí se detuvo la broncínea lanza*",[234] de cuántas maneras era

Ὡδὶ δὲ μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι, κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ ὥς [1461 b] Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προϋπολαμβάνουσί τι, καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὅτι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὐτῶν οἰήσει. Τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. Οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. Τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλῆνές φασιν· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσέα, καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον. Διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα εἰκός ἐστιν.

Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩ τοιούτους εἶναι οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Πρὸς ⟨δ'⟩ ἅ φασι τἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

Τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ λυτέον ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται. Ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου.

Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην· αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα.

35 ὡδὶ δὲ scripsit Butcher : ὡδί ἢ ὣ ς ex ωδιηως corr. A ὡδί ἢ ὡδί ὥς B servat Rostagni ἐνδέχεται ὡδί, ἢ ὡς interpungit Vahlen || 1461 b 1 ἔνιοι habebat Σ : ἔνια AB || τι B : om. A || 2 εἰρηκότος B : -κότες A || 3 deest B usque ad 1462 a 17 || 9 εἰκός : ⟨εἶναι⟩ εἰκός Hermann || 12 καὶ ἴσως ἀδύνατον add. Gomperz = Ar *fortasse eorum impossibile est* || οἵους apogr. : οἷον A || 14 δ' add. Ueberweg || 16 ὑπεναντίως = Ar *contrarie* : ὑπεναντία ὡς A || 18 ὥστε καὶ λυτέον M. Schmidt : ὥστε καὶ αὐτὸν A || φρόνιμος apogr. : φρόνιμον A || 20 μηδὲν : ⟨πρὸς⟩ μηδὲν Gomperz, quod probari potest || 21 τοῦ Μενελάου : ⟨τῇ⟩ τοῦ Μενελάου coni. Vahlen.

posible eso de *atascarse*. Y así se comprenden las cosas mucho mejor que con el procedimiento contrario, propuesto por Glaucón; [235] que algunos, inconsideradamente, prejuzgan las cosas, y, partiendo de tales consideraciones, razonan y reprenden al poeta como si hubiera dicho lo que contraría a sus opiniones. 1461 b

Así pasó respecto de Icario. Se creyó que era lacedemonio; parecía, pues, absurdo que Telémaco, al llegar a Lacedemonia, no se hubiera encontrado con él. Pero las cosas tal vez sean como lo dicen los cefalonios: que entre ellos se casó Ulises y que Icario no se llama así sino Icadio. [236] Pero tal vez la dificultad provenga aquí de un error.

[*Lo imposible.*] En general: lo imposible ha de considerarse o en relación a la poesía, a lo mejor o a la opinión corriente. En relación a la poesía: es de preferir imposible creíble a posible increíble. Tal vez sea imposible el que haya hombres tales como Zeuxis los pintó, pero los pintó mejores, que es preciso que el modelo supere lo real. [237] La opinión común también puede justificar lo irracional; aparte de que no siempre lo irracional lo es en verdad, que es verosímil pasen cosas contra lo verosímil mismo.

[*Contradicciones, inverosimilitudes, fealdades injustificadas.*] En cuanto a las contradicciones en términos hay que examinarlas según las *Refutaciones* [238] de argumentos: si el poeta se refiere a lo mismo, desde el mismo punto de vista y de la misma manera, y habrá que resolverlas considerando qué es lo que expresamente dice, y qué es lo que sensatamente se le puede atribuir. Son correctos los reproches por absurdo y maldad, cuando no haya necesidad alguna de echar mano al absurdo —como en el pasaje de Eurípides en el Egeo—, [239] o de la maldad — como Menelao en el *Orestes*.

[*Resumen.*] Los capítulos de crítica se reducen, pues, a cinco especies: o porque las cosas son imposibles, o por absurdas, o por dañosas o por contrarias entre sí o por ir contra la rectitud artística. En cuanto a los desenlaces, han de ser estudiados según los capítulos ya dichos, que son doce.

26

Πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγική, διαπορήσειεν ἄν τις. Εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατάς ἐστιν ἀεί, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική. Ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων, ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα, πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν-
1462 a δάρου ἦν. Ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι, ⟨οἳ⟩ ουδὲν δεονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους. Εἰ οὖν φορτική, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.

Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ] Σωσίστρατος, καὶ διᾴδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.

Ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τίς ἐστιν. Εἰ οὖν ἐστι τά ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. Ἔστι δ' ἐπεὶ τὰ πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ

26 βελτίων apogr. : βελτίον (sic) A || 28 ἀεί, λίαν Vahlen : δειλίαν A || 30 κινοῦνται apogr. : κινοῦντα A || 1462 a 3 οἳ Vettori = Ar || σχημάτων τὴν apogr. : σχημάτα αυτην (τα αυ in litura) A || 4 εἰ apogr. : η A || 6 ἐστι secl. Spengel || 7 ὁ Ὀπούντιος apogr : ὁ κούντιος A || 13 αὐτῇ : αὐτὴ A || 14 ἔστι δ' ἐπεὶ Gomperz : ἔστι δ', ὅτι Usener ἔπειτα διότι A = Ar.

26

[*Pretendida superioridad de la epopeya sobre la tragedia.*] Acerca de si la imitación épica es mejor que la trágica, pudiérase tal vez discutir. Si la menos vulgar es la mejor, y la menos vulgar es siempre la que a mejores espectadores se dirija, evidentemente será más vulgar la que se dé a imitar todo, cual si los espectadores no llegaran a entender, si el poeta no añade cosas por cuenta propia y no se agitan de veras los actores, semejantes a los malos flautistas que giran cuando tienen que representar el *Disco*, y arrastran al corifeo cuando ejecutan *Escila*.[240] Y así, habría que pensar de la tragedia lo que la antigua escuela de actores pensaba de sus sucesores: que Mynisco llamaba a Calípides *mono* por sus exageraciones, y lo mismo se decía de Pín- 1462 a
darus.[241] Se han, pues, éstos a aquéllos como el arte trágica entera a la epopeya. Y dícese que ésta se dirige a espectadores distinguidos que no necesitan de figuras gesticulatorias, mientras que la tragedia es para villanos. Si, pues, la tragedia es vulgar, será, evidentemente, de inferior calidad.

[*Superioridad real de la tragedia sobre la epopeya.*] Primeramente: este reproche no va contra el arte poético sino contra el arte del actor, porque hasta un rapsoda, como Sosístrato, y un cantor, cual Mnasiteo de Oponte,[242] pueden excederse en gestos. Añádase que no toda gesticulación es de condenar, ni toda danza, sino las de los malos actores: que por esto se reprendía a Calípides, y se reprende ahora a otros: el que imitan a mujeres libres.

Además: aun sin gesticulación produce la tragedia su peculiar efecto, lo mismo que la epopeya; porque la simple lectura descubre su calidad. Si en otros puntos se aventaja, pues, la epopeya, en éste al menos no se aventaja necesariamente.

Por otra parte: la tragedia tiene todo cuanto la epopeya —porque hasta de su métrica puede servirse—;[243]

μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι) καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἃς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα. Εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων.

Ἔτι τὸ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως
1462 b εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δὲ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς. Ἔτι ἧττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ· ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν [μιμήσεως] πλείους τραγῳδίαι γίνονται), ὥστ' ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ συμμέτρῳ μήκει ὑδαρῆ. Λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια, ⟨ἃ⟩ καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα, καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.

Εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα.

16 δι' ἃς coni. Vahlen = Ar : δι' ἧς A defendit Bywater || ἐναργέστατα ... ἐναργὲς AB : ἐνεργέστατα ... ἐνεργὲς legebat Syrus || 17 ἀναγνώσει Madius : ἀναγνωρίσει AB || 18 τὸ ἐν . τῷ ἐν AB || 1462b 1 ἥδιον ἢ Madius = Ar : ἴδιον ἢ B ἡδονὴ A || 3 μία ἡ Spengel ἡ μία AB || 6 deficit Ar usque ad finem || μιμήσεως AB secl. Gomperz || 7 συμμέτρῳ Bernays : τοῦ μέτρου AB || vel ante vel post λέγω δὲ οἷον lacunam statuunt plerique, sed nihil fortasse est hic praeter anacoluthon et auctoris ad assuetam epici carminis speciem revertentis quasi correctionem || 9 ἃ ex apogr. add. || 10 καίτοι ταῦτα τὰ apogr. : καὶ τοιαῦτ' ἄττα AB || 18 post ταῦτα (pro τοσαῦτα) in B legit Carlo-Landi (*Rivista di Philologia classica* 1925 p. 551) περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας γράψω v. *Introd.* p. 25

y además, lo que no es poco, la música y el espectáculo, origen de los más límpidos placeres; añádase el que tan clara resulta leída como representada.

Además: consigue el fin de la imitación con menor extensión. Ahora bien: resulta más agradable lo conden- 1462 b
sado que lo difuso en largo tiempo; pongo por caso: si se pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como tiene la *Ilíada*. Además: la imitación épica es inferior en unidad —indicio: de cualquier epopeya se sacan muchas tragedias—, de tal modo que si los poetas épicos ponen un solo argumento resulta la trama tan breve como cola de ratón, o si se ajusta a las convenientes medidas parecerá aguachinada. Y me refiero al caso de una epopeya compuesta de muchas acciones, que por esto tienen *Ilíada* y *Odisea* muchas partes, cada una con su correspondiente extensión; a pesar de lo cual estos poemas están compuestos con la mayor perfección posible y en lo que cabe son imitaciones de una sola acción.

[*Conclusión.*] Si, pues, la tragedia es superior en todos estos puntos, y además lo es en cuanto obra de arte —porque tragedia y épica no han de contentarse con producir un placer cualquiera, sino el dicho—, es claro que será superior la tragedia si consigue su fin mejor que la epopeya.

Así, pues, respecto de tragedia y epopeya, en sí mismas, en sus especies y partes, cuántas sean y en qué se diferencien, por qué causas, si las hay, resulten buenas y bellas, y acerca de las críticas y sus respuestas, baste con lo dicho.[244]

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

Para la composición de estas notas nos hemos servido, sobre todo, de las dos ediciones de la *Poética* ya citadas: de la de J. Hardy, en la colección *Guillaume Budé*, citada J. H., y la de W. Hamilton Fyfe, de la Loeb classical Library, citada con H. F.

Cuando la nota se base sustancialmente en cosas más o menos originales de dichos autores, se indicará su procedencia con J. H. o con H. F.; no cuando la nota o sea del autor de esta edición o haya pasado a patrimonio común de todos los filólogos y filósofos.

1) *"Da la casualidad"*, τυγχάνουσιν, porque Aristóteles no demuestra, tal vez no es demostrable, que toda obra de arte tenga que producirse necesariamente por imitación (μίμησις). Por de pronto no lo es la belleza natural, acerca de la cual, sin embargo, no hallamos idea ninguna en esta obra. Y tampoco es evidente que las obras de arte tengan que surgir por el procedimiento de *reproducción imitativa*, entendido a la manera aristotélica. (Cf. *Introducción filosófica*, III, 4.)

2) *Reproducción por imitación*, μίμησις. Para la justificación de esta traducción véase en la *Introducción filosófica* el III, 4. Ordinariamente se traduce esta palabra por la simple de *imitación*.

3) Según la *Retórica*, III, 1, la voz es lo que el hombre posee de más apropiado para la imitación; y a su vez la palabra es, según el libro *"Sobre Interpretación"*, περὶ Ἑρμηνείας, cap. IV, lugar en que pueden aparecerse, sin hacer lo que son, todas las ideas de todas las cosas.

4) El griego dice ἁρμονία, harmonía; pero ha de entenderse por *melodía* en sentido moderno de la palabra, es decir: tema musical tratado por un solo instrumento, no por un complejo de ellos, según las leyes de la

harmonía. Por esto en algunas traducciones se pone simplemente melodía. Cf. Platón, *Repúblic.*, 398 D.

5) "*mediante figuras rítmicas*" τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν o ritmos con figura, pues pueden darse ritmos simplemente tocados, sin figura externa alguna ejecutada con pies, o con el cuerpo entero, como en el baile.

6) "*En métrica*", μέτροις, o en verso, según terminología moderna, pero he preferido conservar la denominación antigua, que no ofrece lugar a dudas acerca de su significado.

7) "*sin nombre peculiar*", ἀνώνυμος, el texto de la *A* ponía ἐποποιία, evidentemente falsificado; por esto Ueberweg rechazó esta palabra. Bernays propuso la corrección de ἀνώνυμος, brillantemente confirmada cuando se descubrió la versión árabe. Cf. *Introducción técnica*, V, c.

8) "*Producciones*", μίμους o *mimos*, como dejan otras traducciones. Estos mimos y los diálogos socráticos son reproducciones imitativas *en prosa*. Aristóteles hacía parecida comparación en su diálogo "*Sobre los Poetas*" (Rose, frgm. 72). Según Diógenes Laercio (III, 37), Aristóteles colocaba los diálogos platónicos entre la poesía y la prosa. (J. H.)

9) Aristóteles en el diálogo *Sobre los Poetas* (Rose, frgm. 70) atribuía a Empédocles rango de poeta. Empédocles floreció hacia el 445. Escribió sus poemas en exámetros. El autor ha publicado la traducción de los principales, con comentarios, en la Colección: "*Textos clásicos*

de Filosofía", vol. I *Presocráticos* (Jenófanes, Parménides y Empédocles) (pp. 41-82; 159-206. México, 1943).

10) Xeremón fué trágico y rapsoda. El *Centauro* parece haber sido un experimento literario, clasificable o como drama o como épica. (H. F.)

11) Poesía *nómica, νόμος*. Tipo de melodía primitiva creado, al parecer, por Terpandro para la lira, como acompañamiento de los textos épicos.

12) Las dos palabras *esforzados* y *buenos* traducen el doble sentido de la única griega, σπουδαῖος; lo mismo, viles y malos, la de φαῦλος. Véase en la *Intr. fil.*, VII, b.

13) *"Caracteres éticos"*, pues también la unitaria palabra ἦθος incluye ambos aspectos. Para las relaciones entre *Etica* y *Poética* véase la *Intr. fil.*, VII. b.

14) A Polignoto se le llama más adelante —1450 a 27—, buen pintor de caracteres morales. En contraste con las obras de Polignoto los cuadros de Pauson, según lo que dice la *Política* 1340 a 36, no han de presentarse a los ojos de los jóvenes.

Probablemente en *Acarnienses* de Aristófanes, —v. 854—, se trata de un Pauson caricaturista. Sobre Dionisio de Colofón, véase Eliano, *Var. Hist.*, IV, 3. (J. H.)

15) Cleofón es desconocido. Cf. 1458 a 20 y *Retórica*, 1408 a 10.

16) Heguemón escribió parodias de épica. Cf. Ateneo, 699 A.

17) Nicóxares es un autor desconocido. La *Deiliada*, si en verdad es tal el título de esta obra, se oponía sin duda a la *Ilíada*, por parodia, pues la *Ilíada* es epopeya de valientes y esforzados, mientras que la *Deiliada* parece debía ser una epopeya de cobardes (δειλός). (J. H.)

18) El texto es dudoso. La corrección de Medici que introduce en el texto *Los Persas* de Timoteo es seductora a primera vista, pero el tema del *Cíclope* ha sido tratado por los dos grandes poetas líricos. La obra de Filoxeno era un ditirambo, la de Timoteo, según Wilamowitz, un *nomo*. (J. H.)

19) Así en la Odisea las palabras de Ulises en los cantos IX/XII. Mas parece que Aristóteles se refiere a los *discursos directos*, no narrativos, que dan a la obra homérica su carácter dramático. Cf. Platón, *Repúblic.*, 393-4. En este lugar coloca Platón la poesía épica entre la dramática y la puramente narrativa. Cf. *Poética*, 1460 a 5 sqq. (J. H.)

20) *"cual actores y gerentes de todo"*, πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας; Cf. 1449 b 26 δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας. Al final de esta frase donde la lógica pediría μιμούμενον en vez de τούς μιμούμενους (a saber: ἔστι μιμεῖσθαι, hay que imitar) Aristóteles ha juntado con la mímesis propia del poeta la mímesis realizada por el actor. Cf. Horacio, *Ars Poetica* (Epistola ad Pisones). v. 100 sqq. (J. H.)

21) El tirano Teágenes fué derrocado hacia el año 600.

22) Los de Megara Hyblea.

23) Xiónides comenzó, según Suidas, ocho años antes de las guerras médicas, por tanto en 488. Magneto, de quien habla Aristófanes, en *Equites*, 520 sqq., fué contemporáneo suyo. Epicarmo, que floreció en tiempos de los tiranos Gelón y Hierón de Siracusa (485-467) no puede serles muy anterior. (J. H.)

24) Se trata de los habitantes de Sición. V. Temistio, *Orat.*, 27. 406 edic. Dindorf. Suidas, s. v. θέσπις Cf. Herodoto, V, 67.

25) κωμάζειν, *andar en báquicas jaranas*. Hoy suele admitirse que el κωμῳδός, comediante, es el que canta en el κῶμος, banquete o fiesta dionisíaca. Cf. E. Boisacq, *Dict, etymol.* s. v. κῶμος.

26) *"y ambas naturales"*, αὗται φυσικαί. Sobre la interpretación de esta frase véase la *Intr. fil.*, III, 2.2.

27) Cf. *Retórica*, I, 11.

28) *"principio innato"*, κατὰ φύσιν. Cf. *Intr. fil.*, VII b, 26.

29) *"improvisaciones"*, αὐτο σχεδόν. Cf. *Intr. fil.*, VII b, 26.

30) Composición burlesca que Aristóteles atribuye a Homero. La frase *"y otros poemas de su especie"* no significa sin más que los demás poemas burlescos hayan de ser atribuídos a Homero.

31) En el *Margites* se usa el iambo mezclado con el exámetro. Puesto que el iambo se emplea en *invectivas*

parece fundado darle la etimología de ἰάπτειν, arrojar, saeta.

32) "*cosas oprobiosas*", ψόγον. Cf. 1449 a 33 sqq.

33) Véase, con todo, el cap. 26 donde Aristóteles pone a la tragedia por encima de la épica. Hemos traducido por *grandeza* y *dignidad* los términos μεῖζον, ἐντιμότερον, porque, en efecto, en *extensión* y en *venerable* origen sucede lo que aquí dice Aristóteles, aunque en otros efectos, sobre todo en los artísticos, supere la tragedia a la epopeya, y la comedia a la iámbica.

34) "*entonadores del ditirambo*". Parece que el poeta instruía en persona al coro, y la frase ἐξάρχειν τόν διθύραμβον equivale a διδάσκειν τ. δ. (J. H.) Según H. F., antes de que comenzara el coro, o entre las pausas de los corales, el corifeo o guía de coro tenía que improvisar alguna narración apropiada o un tema que después se hubiera de desarrollar. Por esto se le llamaba ὁ ἐξάρχων, el *entonador*, el que da el tema, resultando así de alguna manera *primer actor*.

35) Otra tradición atribuía a Esquilo esta innovación.

36) "*vocabulario cómico*", γελοίας. Una pieza satírica era un interludio ejecutado por actores vestidos de macho cabrío (τρὰγος): como los secuaces de Baco. De aquí que τραγῳδία, tragedia, signifique *cantos de macho cabrío*. Y como dice Horacio:

carmine qui tragico vilem certavit ob hircum (v. 220),

cual si el premio o galardón de una tragedia hubiera sido un macho cabrío, y del premio hubiese venido el nombre al tipo de composición poética.

No han quedado ejemplos de poesía estrictamente *satírica*, fuera de algunos ejemplos más o menos artificiales, como en el *Cíclope* de Eurípides y en los fragmentos de Ἰχνευταί de Sófocles.

No podemos estar seguros de que la teoría que aquí sustenta Aristóteles sea correcta. La evidencia parece estar contra ella. (H. F.) Cf. Horacio. *Ars poet.* v. 220 sqq. Un poco difícil parece que, dado el carácter jocoso, breve y el uso del verso trocaico en los poemas satíricos, hubiera podido salir de ellos por evolución natural —1449 a 10 sqq— la tragedia clásica.

37) En la *Retórica* se dice —1408 b 36— que el troqueo es χορδακιτώτερος.

38) Lo cual, dada la significación de ἴαμβος que es saeta, invectiva, alfilerazo, da a entender que la comedia estuvo hecha en tono de ataque personal. Cf. 1459 b 37; *Retór.*, 1408 b 35; Cicerón, de *Oratore*, 189; *magnam partem enim ex iambis nostra constat oratio*, Horatio, *Ars poet.*, v. 81.

39) Máscaras. vestidos . . .

40) *"sin dolor y sin grave prejuicio"*. ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν; si la tragedia ha de producir un placer o alegría sin perjuicios, χαράν ἀβλαβῆ, lo mismo cabe pedir de la comedia, pues todo ha de evadirse de un plan demasiado *real*. Cf. *Intr. fil.*, IV, c.

41) Seguimos aquí la indicación de Bywater y de H. F., en vez de lo que da el texto de J. H., que habría de decir: un coro de *comediantes*, *κωμῳδῶν*. En el siglo V los autores dramáticos sometían sus obras al juicio del arconte encargado del festival en que deseaban fuesen representadas. El arconte seleccionaba el número conveniente, y daba al poeta un coro, esto es: un director que pagaba a los coristas.

42) Resulta de una lista de vencedores en las grandes Dionisíacas —Cf. CIA II 971 a— (Michel, *Recueil*, 879), en que figura el poeta Magneto, que estos concursos de comediantes, reconocidos oficialmente, son anteriores al 458. (J. H.)

43) Epicarmo y Formio, poetas cómicos sicilianos. Parece que o se ha perdido una parte de frase o que una nota explicativa se introdujo en el texto. (H. F.)

44) Crates triunfó por primera vez en 449. Sólo se conservan fragmentos de sus comedias.

45) El exámetro.

46) Nótese la forma discreta, nada preceptiva, que da Aristóteles aquí a la famosa "*unidad de tiempo*".

47) Cf. Cap. 23-24 para la epopeya. En cuanto a la comedia, véase la *Intr. técn.*, I.

48) "*deleitoso lenguaje*", *ἡδυσμένῳ λόγῳ*, y "*cada peculiar deleite en su correspondiente parte*", *ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν*, a saber: *ἡδυσμάτων*, *ἥδυσμα* = salsa, sazonar. En la *Retórica* (III, 3) Aristóteles dice de Alcidamas: *οὐ γὰρ ἡδύσματι χρῆται ἀλλ' ὡς ἐδέσματι*.

49) Para la justificación de esta traducción véase la *Intr. fil.*, IV, 1.

50) "*su efecto purificador*". Creo que el acusativo sobreentendido para περαίνουσα, a tenor de las líneas anteriores en que con este mismo verso está explícito es κάθαρσις.

51) "*espectáculo bello de ver*", literalmente "*vista*", ὄψις, como cuando decimos en castellano que esto tiene buena *vista*.

52) Véase este punto en la *Intr. fil.*, VI.

53) "*Del carácter y de las ideas les viene a las acciones el ser tales o cuales*" debe entenderse de una especificación o cualificación no propiamente ontológica, sino moral —pues del carácter les viene el ser buenas o malas, ilustres o plebeyas, dar una conducta o ser inconstantes...—; y de las ideas (διὰνοια) les viene además una calificación de orden tampoco estrictamente ontológico —que la especificación ontológica de las ideas procede del contenido u objeto sobre que versen: ideas geométricas, ideas aritméticas, ideas lógicas...—, sino calificaciones más o menos artificiales y artísticas, como ideas retóricas, que hablan a los afectos, ideas políticas, que hablan al animal político que es el hombre. Cf. 1450 b 5 sqq.

54) La frase "*naturales causas de las acciones: ideas y carácter*" πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων, tampoco puede entenderse en rigor filosófico; ni ontológico, ni psicológico, ni físico, porque las estrictamente causas natura-

les de las acciones son las potencias (δύναμις) o facultades y la forma sustancial, además de las causas eficientes, material y finales que sean precisas. Aquí *naturales* significa causas *propias* para una especificación o cualificación o artística o preartística.

55) Trama o argumento traduce la palabra μῦθος. Las razones para la adopción de esta traducción véanse en *Intr. fil.*, VI, 2.

56) Con calificación artística, no real, ni moral, ni personal.

57) "*o de su modo de pensar sacan a luz en ellas*", ἀποφαὶνονται γνώμην. Póngase esto en relación con la función apofántica o elucidadora esencial a la palabra según Aristóteles, "*Sobre Interpretación*", cap. IV, 17ª: Cf. *Retórica*, II, cap. 21.

58) Véase *Phys.*, 197 b 4 ἡ δὲ εὐδαιμονία πρᾶξίς τις, εὐπραξία γάρ: la felicidad es una cierta manera de acción, porque es *pasarla bien*. Y *Polit.*, 1325 a 32; *Etic. Nic.*, 1098 a 16, b 21. El fin de que habla aquí Aristóteles es un fin *intrínseco*, como posesión de la felicidad; y conseguido como acto final (ἐντελέχεια) de una serie de acciones internas. Sólo que el acto final ya no se ordena eficientemente a producir otro, a la manera como hacia la producción de otro están ordenados los anteriores. El acto final es solamente acto (πρᾶγμα), y los anteriores son actos y acciones. Para esta distinción entre acto y acción, ἂπ ,πμαγρρᾶξις, véase *Intr. fil.*, VI, 1.

59) *"Sólo mediante las acciones adquieren carácter"* los actores, τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις. *"Mais ils reçoivent leurs charactères par surcroît et en raison de leurs actions"* (J. H., p. 38). De las ideas y carácter les viene a las acciones ser tales o cuales, acaba de decir Aristóteles, — 1449 b, 38 sqq. Pero a su vez, y por un proceso que se llama en ontología de *causalidad mutua,* las acciones hacen que actor *adquiera* carácter, y sea *actor de carácter*: tal o cual, jocoso, triste, severo . . . Y son precisamente las *acciones* las que afirman tal carácter artístico o teatral del actor, y no simplemente las palabras expresadas en ideas, que uno no se hace actor dramático, cómico . . . por sólo leer tragedias y comedias, ni por escribirlas, sino por ejecutarlas. Sobre las modificaciones reales, secundariamente, que sufre en su vida real el actor, no es lugar éste para estudiarlas.

60) Parece que esta expresión de Aristóteles no debe entenderse con todo rigor (J. H.), teniendo presente que acaba de decir que por las acciones se adquiere carácter. A no ser que se entienda de que sólo con acciones que tengan *unidad de estilo* se adquiere carácter, y no con las demás, hechas a la buena de Dios o al tún tún y a lo que saliere.

61) Cf. *Intr. fil.*, I, 3.

62) Se piensa naturalmente en Eurípides, pero Aristóteles no ha podido referirse a él en lo de *"los de ahora"*. El pasaje 1453 b 27-29 aducido por Bywater para asegurar lo contrario no parece probatorio. (J. H.)

63) *"Estilo de decisión"*, προαίρεσις ὁποῖα. Προαίρεσις es un término técnico en las *Eticas* de Aristóteles

para designar no tan sólo voluntad sino adopción reflexiva de un conjunto de medios ordenados a un fin. Y cuando el fin es *constante* produce un *estilo* de respuestas activas y pasivas que dan *carácter*; una segunda, artificial o artística naturaleza. Para ello es conveniente situar al agente en circunstancias que no traigan aparejado sin remedio el tipo de reacción.

64) "*Sacar a luz algo universal*", καθόλου ἀποφαίνονται. Faena de una proposición universal, ya que toda proposición es *apofántica* (*Sobre Interpretación*, IV, 17 a) y ha de saber sacar a luz ideas en palabras, siendo las ideas de suyo universales. Sólo después de descubrir una proposición universal podrá *demostrarse* una propiedad de un sujeto, ἀποδεικνύουσί τι, ya que toda demostración exige al menos una premisa universal.

65) "*Interpretación de ideas mediante palabras*", por esto Aristóteles tituló la obra que habla sobre las palabras —nombre, verbo, proposición y sus clases . . .—, "*Sobre Interpretación*" o hermenéutica.

66) "*Tiempo imperceptible*", ἀναισθήτος χρόνος; parece como si Aristóteles se refiriera aquí a los que modernamente se llama *umbral inferior* de la sensación temporal. Un espectáculo que nada más se lo vea un instante, no hay tiempo para mirarlo y resulta confuso (συγχεῖται).

67) Acerca de este *apriori* helénico véase *Intr. fil.*, VII. c b, 2.

68) Acerca de estotro punto de norma psicológica general véase *Intr. fil.*, VII, b 24.

69) O *"facultad de percepción de los espectadores"*, dadas las condiciones del teatro, etc.

70) Las palabras ποτὲ καὶ ἄλλοτε no pueden entenderse más que del tiempo, no del lugar, y no permiten concluir al uso de la clepsidra en los tribunales. Una representación ordinaria en las grandes Dionisíacas comprendía tres tragedias y un drama satírico, y duraba de 8 a 10 horas. La costumbre, si no el reglamento de los certámenes, impuso ciertamente un límite a la duración de las representaciones. Cf. Suidas, s. v. Ἀρίσταρχος Τεγεάτης.

¿Se empleó alguna vez la clepsidra para medir el tiempo de duración de una tragedia? No es imposible, pero la hipótesis de cien tragedias que representar resulta ridícula —lo mismo que el animal de miles de estadios de que se acaba de hablar—, y tal vez, podría uno preguntarse, si hay también aquí su punta de sátira, eco tal vez de alguna historia contada en público a propósito de la duración de los espectáculos. (J. H.)

71) Acerca del significado de estos cambios véase la *Intr. fil.*

72) El que todas las acciones de un hombre no forman *una* acción y que la unidad de acción o de estilo requiera una como artificial o artística, moral o no, intervención en la vida *natural* indica que el hombre es, en gran parte de su ser, una realidad de simple, bruto y brutal *hecho*.

73) Entre los antiguos poetas épicos se citan como autores de Heracleidas a Cinetón de Lacedemonia, Pisandro de Rodas y Panyasis de Halicarnaso. El poeta lírico

Baquílides celebró las hazañas de Teseo, inspirándose en una *Teseida*. (J. H.)

74) Ulises durante una partida de caza en el Parnaso, en compañía de su abuelo Autólico, fué mordido por un jabalí. La cicatriz de tal herida es la que permite a la vieja Euryclea reconocerle cuando le lava los pies (*Odis.*, XIX, 392 sqq). Este pasaje de la Odisea parece interpolado. No figuraba en el texto que leía Aristóteles. Con todo, Platón, *Rep.*, I, 334 A, cita como de Homero algunas palabras de los versos 395-6. (J. H.)

75) En el momento en que los griegos se disponían a partir de Aulide, Ulises, para escapar de la guerra, había fingido estar loco, lo que fué descubierto por Palamedes.

76) Cf. final del cap. 17.

77) Para la traducción de este pasaje y su justificación véase la *Intr. fil.*, V, 1.1. Nótese la forma gramatical de optativo γένοιτο.

78) Cf. cap. I.

79) Para la interpretación de este pasaje célebre véase la *Intr. fil.*, V, 1. Sobre lo universal y la poesía, *ibid.*, V, 1.4.

80) *"imponer nombre a personas"*, ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, como algo adventicio y accidental, véase *Intr. fil.*, VII, c. 3.

81) Recuérdese el predominio que tiene en Aristóteles lo universal sobre lo singular, correlativo a la pre-

eminencia de la tragedia sobre la iámbica y la comedia. Cf. *Intr. fil.*, VII, c 3.

82) Se refiere al poeta Agatón mencionado en el *Banquete* de Platón. El título de esta tragedia no es seguro.

83) Cf. Platón, *Fedón*, 61 B.

84) No consta de si el texto tal como se nos ha conservado está o no correcto. Véase en las notas al texto griego las conjeturas de Vahlen. Para el sentido de estos dos extremos pasionales: tremebundo y miserando, véase la *Intr. fil.*, IV, c.

85) Plutarco refiere la misma historia *De sera num. vind.* 8, 553 d. A la palabra θεωροῦντι, que significa tal vez que el asesino estaba mirando la estatua de Micio, corresponde el Plutarco θέας οὔσης, durante el espectáculo. (J. H.)

86) continua, συνεχής; término filosófico de ordinario, que tal vez habría que traducir aquí por *coherente*. Coherente según una trama o *serie* de acciones unidas por verosimilitud.

87) Para conjeturar por qué tiene que entrar en la tragedia esta inversión de la fortuna, véase la *Intr. fil.*, VII, c 2.

88) Cf. *Edipo Rey*, v. 924 sqq.

89) Tragedia de Teodecto de Faselis, contemporáneo de Aristóteles. Cf. cap. 18, comienzo.

90) *Ifig. en Taúride*; v. 727 sqq.; cf. cap. 16, 1454 b 31 y 1455 a 18.

91) El término πάθος lo traduce J. H. por "*événement pathétique*" y juega un papel bien restringido en la *Poética*. Cf. *Intr. fil.*, VII, b 28. Cf. *Retór.*, 1386 a 4 sqq; y Horacio, *Ars poetica*, v. 185.

92) La definición y explicación que de cantidad da Aristóteles aquí ha de confrontarse con la que se halla en los *Metafísicos*, IV, 1020 a 7 sqq. Y en estos pasajes se funda la traducción dada aquí.

93) Cf. Aristóteles. *Problem.*, 918 b 26., y Suidas, s. v. Μονῳδία.

94) Los *estásima*, en las tragedias conservadas, comprenden versos anapésticos, pero tal vez no fuera así en las tragedias del siglo IV.

95) J. H., traduce el término φιλάνθρωπον por *sentiment d'humanité*, designando la simpatía natural que experimentamos por todo hombre que sufre, aunque lo hubiera merecido por su conducta. Cf. *Retór.*, II, 13, 1390 a 19. Más adelante —cap. 18, 1456 a 21—, tiene esta palabra un sentido algún tanto diferente.

96) Rematadamente perversos corresponde a μοχθηρός, que incluye mucho más que la simple maldad, κακός. Cf. *Etic. Nic.*, 1150 b, 29 sqq.

97) Véase la *Intr. fil.*, IV, 1 c.

98) Para esta exigencia helénica de término medio, véase *Intr. fil.*, V.

99) "*error*", ἁμάρτημα y no falta moral o pecado. Júntese la significación de ἁμάρτημα, que es no dar en el blanco, con la accidentalidad de la individualidad y la accidentalidad de las cosas más graves que le pasan al individuo según la mentalidad aristotélica. Véase para este punto más detalles en la *Intr. fil.*, VII, c 3.

100) *Simple* y *doble* se refieren aquí al desenlace. Véase el final del capítulo presente respecto del desenlace doble en el caso de la *Odisea*.

101) Para dar toda su fuerza a la palabra "*aconteció*", συμβέβηκε, véanse los comentarios en la *Intr. fil.*, VII, c 3.

102) Cf. final del cap. 17, resumen de la *Odisea*.

103) Aristóteles debe referirse probablemente a la intervención de personajes como las Furias, en *Euménides*, 1º: la *mujer-vaca* del *Prometeo encadenado* de Esquilo. *Horror por lo monstruoso* traduce la palabra τερατῶδες (monstruoso).

104) Para este punto del *placer propio* de una obra de arte véase la *Intr. fil.*, IV, 2.

105) Para la correcta interpretación de esta frase véase la *Intr. fil.*, IV, 1 c.

106) Este principio tan discutible, dice J. H., se explica por el papel esencial que Aristóteles atribuye a la

piedad o compasión en la tragedia. Cf. *Retór.*, II, 8, 1386 a 10.

107) Alcmeón había matado a su madre por haber ésta denunciado el escondite de su marido Amfiaro.

108) Trágico del siglo IV, contemporáneo de Aristóteles; parece que compuso unas 240 tragedias y ganó 15 victorias. (Suidas.) No queda nada de su Alcmeón.

109) Telégonos, hijo de Ulises y de Circe, llegado a Itaca en busca de su padre, lo hirió sin conocerlo. La pieza de Sófocles referente a este asunto y a la que probablemente se refiere Aristóteles es la de Ὀδυσσεύς Ἀκανθοπλήξ.

110) Lógicamente habría un cuarto caso que Aristóteles condena en las líneas siguientes: A sabe quién es B, proyecta el crimen, pero no lo ejecuta. Mas no hay por qué modificar el texto. Las palabras ἔτι δὲ τρὶτον están confirmadas por la versión árabe, y en cuanto a τοὺτων δὲ χείριστον es giro conocido en todas las lenguas. (J. H.)

111) Sófocles, *Antígona*, v. 1232 sqq.

112) *Cresfonte*, tragedia perdida, de Eurípides.

113) *Ifigenia en Taúride.*

114) Nada se sabe de esta obra.

115) 1453 a 19.

116) Usamos aquí la palabra *mito* (μῦθος) en vez de la trama o argumento, pues las tramas de que se

habla son las transmitidas por la tradición, casi todas ellas *míticas* en sentido clásico de esta palabra. Véase *Intr. fil.*, VI, 1.3.

117) Véase 1454 b 11-15.

118) Para el sentido peyorativo de ἀνδρεῖος (viril) aplicado a una mujer, véase Luciano, *contr. indoct.*, 3: εἰ καὶ πάνυ ἀναίσχυντος εἶ καὶ ἀνδρεῖος. En la *Política*, 1277 b 20, dice Aristóteles que el valor en una mujer es completamente diferente del valor en el hombre. J. H. excluye del texto las palabras ἢ δεινήν por no ofrecer sentido aceptable. No se puede dar a δεινός el significado de "*terrible en palabras*", orador de temer —cf. *Apol.* de Platón, 17 B—, y ver en ello una alusión a *Melanipa la Sabia*, mencionada más adelante. (J. H.)

119) Semejante al tipo tradicional. Cf. Horacio. *Epis. a. Pis.* v. 123 sqq. *Intr. fil.*, VII b. 29.

120) Cf. Horacio, *ibid.*

121) Aristóteles siente especial malquerencia por este carácter a causa de haberlo hecho Eurípides peor de lo que la trama exigía.

122) Ulises llora como mujer y Melanipa habla como hombre. Sobre *Escila*, cf. 1461 b, 32. Se sabe hoy en día que esta obra contenía las "*lamentaciones de Ulises*" y era un ditirambo de Timoteo de Mileto. V. Th. Gomperz, *Hellenica*, Band I, pp. 79 y 85. Y Wilamowitz — *Timotheos, die Perser* (Leipzig, 1903), p. 111.

123) El discurso de Melanipa es un pasaje de "*Melanipa la sabia*" de Eurípides. Nauck, fragm. 484. Cf. v. Arnim, p. 27, fr. 4, pasaje citado frecuentemente y que se encuentra también en Platón, *Banquete* 177 A. Melanipa habla como mujer sabia, en plan de filósofo naturalista.

124) *Medea*, v. 1317.

125) *Ilíada*, II, v. 166 sqq. También Platón habla de este punto y en el mismo sentido en el *Crátylo*, 425 D.

126) "*sin explicación racional*", *ἄλογον*; nótese que habla para *dentro* del drama mismo. Cf. *Intr. fil.*, V, 1.3.

127) V. cap. 24, 1460 a 29.

128) Tal vez esto explique lo que Aristóteles ha dicho poco ha de los *caracteres buenos* y que tanto embarazó a Corneille —*Premier discours sur le poème dramatique*—. O con Jules Lemaître —*Corneille et la Poétique d'Aristote*—, decir que los personajes de la tragedia deben tener de la "*grandeur, de la race, de l'allure*". No se trataría, pues, de perfección moral. Aristóteles en muchos lugares —véase el *Index Aristotelicus* de Bonitz, v. s. *ἐπιεικής*—, opone a la plebe los *ἐπιεικεῖς καί γνώριμοι*.

129) Cap. 11, 1452 a 29.

130) Estos hijos de la Tierra son los Espartanos, hombres salidos de los dientes del dragón sembrados por Cadmo. El texto es de una pieza desconocida.

131) Se trata de las señales brillantes que, según se decía, eran de verse en las espaldas de los descendientes de Pélope.

132) *Tyro*, tragedia de Sófocles de la que no quedan sino fragmentos. Nauck, p. 272 sqq. Tyro había expuesto dos hijos gemelos que había tenido de Neptuno. La cestita en que los colocó hizo que se los pudiera reconocer. Cf. narración de Moisés en el *Antiguo Testamento*.

133) *Odisea*, XIX, 386, 475; XXI, 205-225.

134) *Odisea*, XIX, 391 sqq.

135) Sentido confirmado por 1455 b 9 y 1452 b 5. Mientras que Ifigenia *es reconocida* por la carta que, naturalmente, quiere confiar al extranjero venido de Argos en Taúride, Orestes, y aquí está el defecto, *se hace reconocer*, —cf. αὐτὸς λέγει de la frase siguiente—, de Ifigenia, como Ulises por los porquerizos. La distinción entre reconocimiento natural y artificial domina todo el capítulo. Orestes, en los v. 811-826 de *Ifigenia en Taúride*, habla de τῆς πίστεως ἕνεκα; y de pruebas, τεκμήρια.

136) Tereo cortó la lengua a Filomela para impedir que revelara que la había violado, pero Filomela hizo conocer semejante atentado a su hermana Procné mediante la voz de la *lanzadera*, bordando unas letras sobre un cañamazo.

137) Diceógenes, poeta trágico del siglo IV, de quien no nos quedan sino versos sueltos. El asunto de los *Ciprios* parece haber sido el de la vuelta de Teucer a Salamina, después de la muerte de Telamón. Teucer, que

había sido expulsado por su padre, vuelve de incognito. Llora, y así se traiciona, viendo un cuadro representando a Telamón. Cf. el pasaje célebre de la *Eneida*, I, 456 sqq. *Videt Iliacas ex ordine pugnas.* (J. H.) *Odisea*, VIII, 521 sqq.

138) *Coéforas*, v. 168 sqq.

139) En una obra sobre la teoría dramática, según opinión de Bywater; empero, las palabras ὡς Πολύιδος ἐποίησεν del cap. 17 hacen pensar más bien en una obra dramática, y Polyidos el sofista es sin duda idéntico a Polyidos autor de ditirambos, de quien nos habla Diódoro de Sicilia, XIV, 46, 6. (J. H.)

140) Obra desconocida.

141) Obra desconocida.

142) Obra desconocida.

143) El ms. B nos restituye aquí dos líneas que habían desaparecido del texto por homeoteleuton y que confirma la versión árabe. La primera palabra ἐν τείνειν justifica la lección τὸ μὲν γάρ de A que los editores combinaban por ὁ μὲν γάρ. El paralogismo de que aquí se trata es explicado en el cap. 24, 1460 a 20 sqq. y más detalladamente, en las *Refutaciones sofísticas* V, 167 b 1 sqq. He aquí un ejemplo tomado de este pasaje: la lluvia trae consigo la humedad en la tierra, pero de que la tierra esté húmeda no se puede concluir con certeza que haya llovido. Por tanto en este tipo de reconocimiento συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ el poeta da por des-

contado que el oyente cometerá tal error lógico. Ulises era el único que podía tender el arco —hay que suponer que la frase ἄλλον δέ μηδένα se refería nada más a los que le rodeaban en aquellos momentos—, pero el que un extranjero que se presenta como mensajero pueda hacerlo, no permite concluir necesariamente que tenga que ser Ulises en persona. Considero las palabras καὶ εἴ γε. . . ἑωράκοι (s. e. παραλογισμός ἄν ἦν) como una adición que comenzó por figurar en el margen y que aun pudiera remontar a Aristóteles mismo. En ella hay otro paralogismo: el personaje pretende ser Ulises, y dice que reconocerá su arco; y para quitar toda duda, hace una descripción de él, sin que nadie se lo enseñe. (J. H.)

144) *Ifig. Taur.*, 582 sqq.

145) Otra interpretación de este pasaje da J. H., "*ce qui choquait, semble-t-il, que ce héros sortait de la terre —le sanctuaire d'Amphiaraos était une grotte—; alors que d'ordinaire les dieux descendent sur la terre*".

146) "*gestos y actitud*" corresponde a la palabra σχῆμα.

147) Comentarios de esta frase célebre véanse en *Intr. fil.*, VII b, 31.

148) Objeto del viaje: llevarse la estatua de Diana a Atenas. *Ifig. Taur.*, 85-91: 976-8.

149) Cf. 1454 b 32. Cf. Nota 139.

150) *Ifig. Taur.*, 281 sqq. 1031 sqq.

151) Cf. *Intr. fil.*, VII c, 2.

152) Parece que aquí está el texto irremediablemente mutilado. (J. H.)

153) Texto interpolado. Aristóteles ha distinguido seis partes en la Tragedia.

154) *Las mujeres de Ftía* era el título de una tragedia de Sófocles; *Peleo*, de una de Sófocles y de otra de Eurípides.

155) J. H., adopta la lección τερατῶδες sin pretender reconstruir el texto total. Parece que había aquí, al igual que en el cap. 14, 1455 b 8, una condenación de los medios escénicos que no miran sino a inspirar terror. Las *Fórcidas* son monstruos descritos en el *Prometeo* de Esquilo, v. 794-798. Sobre ellas hizo un drama satírico.

156) *Prometeo encadenado*, de Esquilo. *Hades* o Dios de los Infiernos o de lo Invisible (ἀ, ἰδές;) con la vista ordinaria.

157) Cf. cap. 5 y cap. 17.

158) Esta idea está expresada en dos versos que Aristóteles cita en la *Retórica*, 1402 a 10. Aristóteles, como buen griego, estaba convencido de que en el universo *real* rige un absoluto determinismo o Necesidad (Ἀνάγκη, Fatum) de que no escapan ni los Dioses. Por esto la verosimilitud, contra la que, por ser tal, pueden pasar verosímilmente muchas cosas, podía constituir objeto y recurso propio de la *Poética*: de la *re*producción imitativa del mundo, que en sí es determinista.

159) *"intermezzo"*, ἐμβόλιμα, o interludio.

160) Cf. *Retór.*, 1356 a 1 y 1378 a 20. αὔξειν καὶ μειοῦν: *Retór.*, 1403 a 16. Cf. Isócrates 42 C.

161) Para la traducción que hemos dado, a pesar de que J. H., dice que el texto es oscuro, nos hemos inspirado en la función apofántica de la palabra. Cf. Aristóteles *"Sobre Interpretación"*, cap. IV.

162) *Ilíada*, v. 1.

163) Aquí dice nada más Aristóteles προσβολή, que es echar (βολή) hacia alguna parte (πρός) el aire. Si con J. H., se emplea la obra del mismo *"de partib. anim"*. II, 16, 660 a 5 τὰ μὲν γάρ (γράμματα) τῆς γλώττης εἰσι προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαί τῶν χειλῶν se podrá traducir con J. H.: *"sans qu'il y ait rapprochement de la langue ou des lèvres"*.

164) Entre los gramáticos griegos son semivocales las líquidas, la sigma y las dobles ζ, ξ, ψ. En el *Teeteto*, 203 B, Platón hace de la sigma vocal muda; no habiendo sino vocales y mudas. En el *Crátylo*, 424 C, y en el *Filebo*, 18 B, intercala entre vocales y mudas las *"letras intermediarias"* que no son φωνήεντα sin por eso llegar a ἄφθογγα. Aristóteles no aprovechó este punto. (J. H.)

165) Véanse estas mismas definiciones en *De audib.*, 804 b 8.

166) Los textos referentes a la conjunción y a la articulación parece que están irremediablemente mutilados.

Bywater supone que antes de ἄρθρον hay una laguna donde hubieran figurado como ejemplos las proposiciones ἀμφὶ, περὶ que se encuentran en la definición de articulación (artículo). Habría, pues, entre las conjunciones palabras que no rigen a otros, como μὲν, δὴ, τοί, δέ Cf. *Retór.*, III, 5, 1407 a 20 sqq. — u otras que rigen, como nuestras proposiciones. (J. H.)

167) He traducido ἄρθρον por *Articulación*, pues artículo no se aplica, en su sentido actual, a lo que aquí dice Aristóteles. Cf. además la nota anterior.

168) Tal vez se trate, como dice Bywater, al principio de la frase, de conjunciones como εἰ, ἐπεί, ὅτε, ὥς; al medio, de partículas disyuntivas, de conjunciones finales o consecutivas. Pero todo esto es muy inseguro. (J. H.)

169) Cf. *Sobre Interpretación*. Cap. II, 16 a 19 sqq.

170) *Sobre Interpretación*, cap. III, 16 b 7 sqq. La raíz de ῥῆμα es la nuestra de *río*; y significa lo fluyente; por esto tal vez sería mejor traducir por *fluxión*, porque el verbo es precisamente la parte de la oración que hace *fluir* las palabras a lo largo del tiempo y de los tipos de movimiento, de acción . . .

171) Frase, λόγος, oración. Parece que no se puede emplear aquí la palabra *proposición*, pues se incluyen aun conjuntos de palabras a los que no conviene el predicado de verdadero o falso. Cf. "*Sobre Interpretación*", cap. IV.

172) Cuando se define al hombre diciendo "*animal racional*" esta frase entra en el predicado, pero ella sola

no contiene verbo alguno; y no llega a proposición, con valor de verdad o falsedad, hasta que se diga *"el hombre es animal racional"*. La frase *"Cleón marcha"* parece ser ejemplo estereotipado para las gramáticas.

173) Aquí el texto francés, por razones entre patrióticas y científicas, —texto árabe—, pone Μασσαλιωτῶν, *"los de Marsella"*. Recuérdese, dice a punto J. H., que Aristóteles describió en sus Πολιτεῖαι la Constitución de Marsella. El nombre compuesto, Ἑρμοκαικόξανθος, parece formado de los nombres de tres ríos del Asia Menor, cuyo recuerdo era querido de los habitantes de Marsella, colonia de los Focios. Parece con todo que se trata de un epíteto de Júpiter, más que de un nombre de persona. v. *Philologus*, 1920, p. 257. (J. H.) La edición inglesa H. Fyfe escribe μεγαλειωτῶν, y traduce, como nosotros, por *"nombre rimbombante"*.

174) σίγυνον, lanza. Hay otras formas de este nombre: σὶγυννα en Herodoto (V, 9), σίγυνος en Hesiquio . . . (J. H.)

175) Para todo este trazo acerca de la metáfora véase la *Intr. fil.*, VIII.

176) *Odisea*, I, 185; XXIV, 308.

177) *Ilíada*, II, 272.

178) Ejemplos considerados desde Vahlen como tomados de los καθαρμοί de Empédocles. Cf. Diels, *Vorsokratiker*, 3, frgm. 138, 143.

179) Para la inteligencia de este pasaje véase *Intr. fil.*, VIII, 2, 2.4.

180) Cita desconocida.

181) ἀρητήρ se encuentra dos veces en la *Ilíada*, I, 11; V, 78: ἐρνύγας (ἔρνυγας Hermann) es desconocido: Cf. Hesiquio, ἔρνυτας; ἔρνη, βλαστὴ, κλάδοι. (J. H.) En cuanto a la metáfora "*copa de Marte*" se lee en los *Persas* de Timoteo de Mileto (frgm. 22 de la edición de Wilamowitz). Baco aparece a veces representado teniendo en la mano una φιάλη, como si fuera un pequeño escudo redondo. (J. H.)

182) κρῖ en vez de κριθῆ (cebada) y δῶ en lugar de δῶμα (casa); ὄψ en vez de ὄψις vista, ojos, apariencia.

183) Texto de Empédocles, Diels, frgm. 88. Cf. Edición de *Presócracos* del autor, p. 77, II, 9.

184) *Ilíada*, V, 393.

185) La distinción de los tres géneros de nombres viene ya desde Protágoras. *Retór.*, III, 1407 b 7. Aristófanes, en las *Nubes*, V, 658 sqq. Sobre los géneros. Cf. cap. 14 de *Refut. sofist.* (J. H.)

186) Aristóteles se refiere a vocales siempre breves, ο, ε.

187) Esta doctrina acerca de la selección de palabras se halla en la *Retór.*, 1404 b. Acerca de Cleofón v. nota 15.

Un poeta trágico de nombre Esténelos es mencionado muchas veces por Aristófanes.

188) Lo aludido es una *ventosa*, en forma de copa de bronce, que, aplicada sobre la piel y calentada convenientemente, reduce la presión del aire encerrado, causando así una afluencia de sangre. Este enigma era célebre. Cf. *Retór.*, III, 1405 a 37.

189) En el primer caso se trata de un mal exámetro (*He visto a Epícares marchando a Maratón*). La intención satírica está condensada en *βαδίζειν*, que es verbo sólo usado en prosa, como si dijéramos en castellano "*marchando a pata*". Además *βαδι* no forma espondeo sino por un alargamiento arbitrario y desagradable de *δι*. El segundo verso está mutilado. Parece que Euclides el viejo era poeta satírico.

190) Cf. *Retór.*, III, 1406 b 5 sqq.

191) *Odisea*, IX, 515 — XX, 259; *Ilíada*, XVII, 265. Nótese que a Aristóteles no se le pasa por alto la belleza puramente verbal de los poemas.

192) Desconocido.

193) Para el valor ideológico de esta frase véase *Intr. fil.*, VIII; 2.4.

194) El *apriori* hylozoísta o animista encerrado en esta exigencia se hallará desarrollado en *Intr. fil.*, I, 3.

195) Según Herodoto en el mismo día (VII, 166), del 480 a. C.

196) Cap. 8, 1451 a 23.

197) Para el sentido de διαλαμβάνειν, véase Demóstenes, 278. στήλαις διαλαμβὰνειν τοὺς ὅρους. La extensión natural a la epopeya permite sembrarla de episodios, para descanso del lector.

198) Cf. *Polít.*, 1280 b 13.

En el ciclo épico los *Cantos ciprios* contaban, partiendo del juicio de Paris, los orígenes y comienzos de la guerra de Troya. En cuanto a la *Pequeña Ilíada* véase en el mismo texto a continuación.

199) Aunque a continuación se enumeran diez. Lo cual parece indicar el origen *verbal* de la *Poética*.

200) Hubo un *Juicio de Armas* de Esquilo —cf. *Ajax* de Sófocles—, un *Erípylo* de Sófocles —en 1912 se hallaron fragmentos muy mutilados de él. Cf. Diehl, *Supplementum Sophocleum*, pp. 21-28—. Acerca del episodio de Ulises disfrazado de mendigo, v. *Odisea*, IV, 240 sqq. Sófocles compuso también una tragedia *Las Lacedemonias*, y otra *Sinón*. En fin el *Saqueo de Troya* es el título de una tragedia de Iofón. (J. H.)

201) Telémaco es reconocido por Néstor, Menelao. Helena; Ulises es reconocido por el Cíclope, por los Feacios, por Euriclea, por los porquerizos, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, y en fin por su padre.

202) En el cap. 7.

203) *Retór.*, I, 1371 a 25. En este párrafo se puede hallar una leve alusión a la unidad de lugar. Y es el único pasaje en toda la *Poética*.

204) Cf. 1449 a 2-28.

205) Aristóteles ha hablado de Xeremón en el cap. I, 1447 b 21.

206) v. 1449 a 24.

207) Para este punto véase la *Intr. fil.*, VII, c 3.

208) Cf. *Intr. fil.*, V, I.3.

209) *Iliada*, XXII, 205 sqq. Este ejemplo aparecerá también en el cap. 25.

210) Cf. *Intr. fil.*, V, 2.

211) Ya que no se puede seguir, según la lógica clásica, de un antecedente falso un consecuente verdadero. Si, pues, el antecedente imaginado resulta falso habrá que buscar otro que sea verdadero a fin de que dé con el consecuente verdadero una implicación verdadera.

212) Nuestra alma (ψυχή) precisamente, y no el entendimiento (νοῦς) o el discurso racional (διάνοια). Cf. *Intr. fil.*, V, I. 4, δ.

213) El nombre de Νίπτρα (Baño) se extendía comúnmente a todo el canto XIX de la *Odisea*. El pasaje aludido es aquel en que Penélope se deja engañar por Ulises — v. 165-248. Ulises se hace pasar por un cretense que ha recibido en su casa a Ulises. Penélope hace un falso razonamiento: de la verdad del consecuente — descripción del vestido y maneras, de Ulises—, concluye a la verdad del antecedente — que el extranjero es el cretense Etón.

214) Cf. *Intr. fil.*, V, 1.2.

215) El anacronismo cometido por Sófocles en su *Electra*, al suponer que había ya Juegos Píticos, fué señalado por el escoliasta en el v. 49, 682; pero no parece que este anacronismo constituya el ἄλογον al que Aristóteles alude en este pasaje. (J. H.)

Se admite que se trata aquí de *Misios* de Esquilo. El personaje viene de Tegea es Télefo. Su silencio es materia de risa para los autores cómicos Amfis y Alexis. (J. H.)

216) *Odisea*, XIII. 116 sqq.

217) Cf. *Intr. fil.*, V, 1.1.

218) Cf. 1458 a 1-8.

219) Aristóteles explicó el tipo de marcha de los cuadrúpedos, en *De incessu animalium*, 14, 712 a 24.

220) Cf. cap. 24, 1460 a 14 sqq.

221) Cf. *Iliada*, XV, 271; Píndaro, *Ol.*, III, 52 y escolio.

222) Se ignora de qué proviene este paralelismo hecho célebre por Aristóteles. (J. H.)

223) Cf. *Vorsokratiker*, Diels, frgm. 11, 12, 35 de Jenófanes. Véase en los *Presocráticos* del autor, vol. I, pp. 3, 4.

224) *Iliada*, X, 152. Los compañeros de Diomedes han plantado así sus lanzas durante la noche. Problema:

"mala posición, pues pueden caerse fácilmente y causar alarma". Solución: "Homero no defiende tal posición, simplemente cuenta un hecho".

225) *Ilíada*, I, 50. Problema: "¿por qué Apolo, que pretende castigar a los griegos, comienza por hacerlo con los mulos?" Solución: "pudiera ser que *mulos* signifique aquí *centinelas*".

226) *Ilíada*, X, 316. Problema: "¿cómo Dolón, si era deforme, podía correr velozmente, ποδώκης?" Solución: "*contrahecho* significa aquí *feo de cara*".

227) *Ilíada*, IX, 202.

228) Aristóteles cita de memoria *Ilíada*, X, 1-2; (Cf. II, 1-2), y X, 11-k3.

229) *Ilíada*, XVIII, 489 (*Odisea*, V, 275). Problema: "¿cómo puede decir Homero que *únicamente* la Osa Mayor no se acuesta?".

Estas dos soluciones de Hipias de Tasos se encuentran más largamente tratadas en *Refut. sof.*, 162 b 6. δίδομεν δέ no procede del canto XX de la *Ilíada*, v. 297, sino del comienzo del canto II.

En el texto que debió conocer Aristóteles el verso 15 parece que era:

Ἥρῃ λισσομένῃ, δίδομεν δε οἱ εὖχος ἀρέσθαι.

Hipias de Taso sustituía en vez de δίδομεν el infinitivo imperativo διδομέναι, abreviado διδόμεν. En este caso ya no es Júpiter quien se engaña, sino el sueño.

Para la frase οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ (*Ilíada* 327) nos dice Aristóteles que los críticos corregían el texto haciendo οὐ oxítono: λὲγοντες τό οὗ ὀξύτερον. Los editores de la *Poética* admiten unánimemente, con el comentador Miguel de Efeso, que el texto no corregido era οὗ. Véanse las notas críticas al texto griego. (J. H.)

230) Fragmento 35 de Empédocles. *Vorsokratiker*, Diels. En el segundo miembro cambia el sentido según con quién se junte πριν. Véase el vol. I de los *Presocráticos* del autor, p. 61, I, 22.

231) *Ilíada*, X, 251-2. El escolio del Venetus B nos ha conservado el problema y la solución, más pueril todavía que el problema mismo, que le daba Aristóteles. Problema: "si han pasado ya más de dos tercios de la noche, ¿cómo puede decir Homero que quedaba aún un tercio?" En la solución por ἀμφιβολία el πλέω afecta directamente a τῶν δύο μοιράων: a los dos tercios: dos tercios *enteros*. Y es claro que quedaba todavía un tercio entero de la noche.

232) *Ilíada*, XX, 234. Esta solución se encuentra, sin el nombre de su autor, en un escolio de *Venetus* B (*Ilíada*, XIX, 283), y en Polux, 7, 106. (J. H.)

233) *Ilíada*, XXI, 592. Los modernos como los antiguos han tratado de explicarse el empleo de un metal tan poco resistente como el estaño en la armadura homérica.

234) *Ilíada*, XX, 292. τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγχος. El escudo de Aquiles, a tenor de este pasaje de la *Ilíada* (267-272), comprendía cinco placas de metal superpues-

tas: dos de bronce, dos de estaño y una de oro. ¿Cómo la lanza de Eneas que atravesó dos, pudo detenerse en la placa de oro que debía ser la exterior? La *solución*, como puede verse según los escolios de los *Venetos* A, B, es la siguiente: no hay que entender ἔσχετο en sentido estricto; la lámina de oro ha contribuído a que se atascara la lanza. (J. H.)

235) Este Glaucón pudiera ser el mencionado por Platón en el *Ión*, 530 D.

236) Cf. el escolio al XV, 16 de la *Odisea*. (J. H.)

237) τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Cf. *Intr. fil.*, V. El valor de poesía es superior al de la historia, es decir: a la ciencia o técnica de presentar las cosas exactamente, si fuera posible, como fueron. La poesía las presenta como *debieran ser*, y el *deber ser* es siempre superior al *ser de hecho*. El *deber ser* hace de paradigma o modelo.

238) *Refutaciones sofísticas* de Aristóteles.

239) Se trata del papel de Egeo en *Medea* (v. 663 sqq.) En el cap. 15 Aristóteles ha criticado el desenlace de *Medea* y el carácter de Menelao en el *Orestes*.

240) *Escila*: ditirambo de Timoteo de Mileto. Aristóteles es alude a él en el cap. 15, 1454 a 9. El flautista agarra y arrastra al corifeo para imitar a Ulises arrastrado por Escila.

241) Mynnisco de Calcis era el protagonista en las últimas piezas de Esquilo. Se lo menciona en la *Vida de Es-*

quilo. Calípides lo es en la *Vida de Sófocles*. Pindarus es desconocido. (J. H.)

242) Sosístrato y Mnasiteo son desconocidos. διᾳδεῖν significa aquí, como en Teócrito, 5, 22: cantar en un concurso. (J. H.)

243) Se encuentra en lugares sueltos en los trágicos grupos de exámetros. Así en *Filoctetes* (839-42), en las *Trachinianas* (1010-1014), en las *Troyanas* (595 sqq.) (J. H.)

244) Para este final véase *Intr. técnica*, V, b.

INDICE

Siendo Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México el licenciado Genaro Fernández Mac Gregor y Jefe del Departamento de Humanidades el licenciado Agustín Yáñez, se terminó la impresión de esta obra en la Imprenta Universitaria, bajo la dirección del doctor Francisco Monterde, el 19 de diciembre de 1945